افتتاحية . .

رواية جورج أورويل ألـف وتـسعمئة وأربعـة وثـمـانون(*) والنفاق المزمن وفن الكذب المهيمن

❑ مالك صقور

ختمت حديثي السابق برواية جورج أورويل (ألف وتسعمئة وأربعة وثمانون)، وباختصار، لّمحت عن مضمونها الذي يفضح النفاق والكذب والفجور والشرور والتزييف والتزوير... وأن وزارة الحقيقة هي وزارة الباطل، وتُشرف على شؤون الأخبار ووسائل اللهو والتعليم والفنون الجميلة، ووزارة السلام هي وزارة الحرب، ووزارة الحب هي مسؤولة عن تطبيق القانون والنظام، وفي النهاية: أن الحرية هي العبودية، والحرب هي السلم، والجهل هو القوة.

لكن لم أُشر إلى النقد الغربي المنافق الخادع المخادع، كيف صرف نظر القراء شرقاً وغرباً عن مضمون الرواية وجوهرها، وقال: إن جورج أورويل يقصد الاتحاد السوفييتي، لمجرد أنه ذكر (الأخ الكبير يراقبك)، أو ورود كلمات متفرقة في ثنايا الرواية، مثل البروليتاريا، والكادحين، والحزب، إلا أن قارئ اليوم، ما عاد غافلاً، وما عاد النقد الغربي المخاتل الكذاب يخدعه.

وفي يقيني أن قراءة هذه الرواية في هذه الأيام، تفصح أكثر من أي وقت مضى عن فهم مضمون الرواية التي كتبت عام 1948، وموّه صاحبها أنه لا يكتب عن الحاضر بل يكتب عن عام 1984، أي أنه يكتب للمستقبل البعيد؛ كي لا يطاله (الأخ الكبير) الذي يقصده.

فالرواية كتبت في لندن، وعن لندن، وعن مركز الاستخبارات والجاسوسية وكيف تُدار من سلطة سرّية تتحكم بالكرة الأرضية. هذه السلطة يطلق عليها اليوم (الحكومة العالمية السرية) ـ وهي مركز الماسونية. ولو أراد جورج أورويل أن يكتب عن دولة البروليتاريا، كما فسّروا وأوّلوا هذه الرواية في الغرب المنافق، لكتب صراحةً، دون تورية، ولكان ذكر على الأقل اسماً صريحاً روسياً واحداً، أو مدينة سوفيتية، أو شارعاً في مدينة، من مئات المدن، أو آلاف الشوارع، التي تم ذكرها في الرواية. لكن الرواية كتبت في لندن، وعن لندن ونيويورك، كما ذكرت، فالأسماء يهودية وبريطانية، والمدن بريطانية، والساحات في لندن، وأبطالها وشخوصها يهود وانكليز.

نعم! من يقرأ هذه الرواية الآن يعرف ما رمى إليه الكاتب، لأن (الحركة) أو (الأخوّة) التي تدير شؤون العالم المقصودة في الرواية، بعدما انفردت بمقدرات العالم بعد زوال الاتحاد السوفييتي، هي التي أبَلَستْ يوغسلافيا يوماً، ودمرتها وقسمتها، وهي التي أبَلَستْ ودبرّت ونظمت، ونفذّت حادثة البرجين، في أيلول 2001، وبهذه الذريعة أبَلَستْ أفغانستان، وأذاقت شعبها الأمرّين، وهي التي أبَلَستْ العراق وذبحته من الوريد إلى الوريد، وما زالت تفتك به حتى الآن، وهي التي أشعلت الحروب في ليبيا، وتونس، ومصر، واليمن، وسورية اليوم.

من يقرأ الرواية، في هذه الأيام، يعرف كيف يتم التحضير، والتزوير، والتزييف، والتضليل، والفبركة، وقلب الحقائق، فقديماً قالوا: يقتل القتيل ويمشي في جنازته، أما اليوم يتم التدمير، والنهب، والقتل، والفتك، والحرق، ويتهم البريء. هكذا تمت عملية اتهام العراق بأسلحة الدمار الشامل، والآن، قضية استخدام (الكيماوي) في سورية.

وبطل الرواية ونستون سميث ضاق ذرعاً من هذا النفاق وهو يعمل في وزارة (الحقيقة)، وهي وزارة الباطل. وعندما أراد أن يتمرد لاقى المصير المرسوم له، وانتهى إلى ما يراد له فيصرخ: (2+2=5) الحرية هي العبودية، الحرب هي السلم، الجهل هو القوة.

يكشف الروائي عن شخصيات أخرى في الرواية، مثل: أمانويل جولد شتين الذي يصفه الروائي على لسان ونستون سميث: "لقد كان وجهاً يهودياً نحيفاً له هالة من الشعر الأبيض ولحية صغيرة كلحية الماعز(1).

ومن هو أمانويل جولد شتين؟ يعرفنا عليه ونستون سميث قائلاً: "كان مكروهاً ومحتقراً من قبل الجميع، ولم يكن يمر يوم دون أن تكشف (شرطة الفكر) بعض الجواسيس والمخربين الذين يعملون لصالحه ـ إنه قائد جيش سري ضخم، وشبكة سرية من المتآمرين الذين كرسّوا أنفسهم لقلب أي نظام دولة. الأخوة، هذا هو اسم الحركة المفترض. وهنالك،

أيضاً قصص تهمس همساً عن كتاب مرعب يحتوي كل الهرطقات التي ألّفها جولد شتين، والتي تدور بشكل سرّي هنا وهناك، إنه كتاب بلا عنوان"(2).

الكتاب المرعب، يجده ونستون سميث في حقيبته، بعدما شارك في إحدى المظاهرات في ساحة من ساحات لندن، لكن قبل أن يقرأ الكتاب ونستون سميث، دعونا، نعرف كيف تعرّف ونستون سميث على التنظيم السري، كيف تم اختياره، من خلال هذا الحوار:

"- إذن، يوجد شخص حقيقي جولد شتين؟ قال ونستون:

- أجل يوجد شخص كهذا، وهو حي، أما أين فأنا لا أعلم.

- والسرية، والتنظيم؟ هل هو حقيقي؟ أليس هو بكل بساطة أحد اختراعات شرطة الفكر؟

- كلا، إنه حقيقي، ونحن نسميها حركة الأخوّة. وأنتما لن تعلما عنها أكثر من أنها موجودة، وأنكما تنتميان إليها". ولأن الحوار طويل سأختصر:

"- لدينا حوالي عشرين دقيقة تحت تصرفنا، وستفهمان أولاً أنه يجب أن أسألكما بعض الأسئلة، بصورة عامة، ترى ما هو استعدادكما للعمل؟

وادار أوبرين نفسه في كرسيه حتى أصبح يواجه ونستون تماماً متجاهلاً جوليا تقريباً مُظهراً انه يعتبر الأمر بديهياً أن يتكلم ونستون باسمها.

- هل أنتما مستعدان لأن تضحيا بحياتكما؟

- أجل.

هل أنتما مستعدان لأن ترتكبا جريمة قتل؟

- أجل.

- أن تقوما بأعمال التخريب التي يمكن أن تسبب موت مئات الناس الأبرياء؟

اجل.

- أن تخونا البلاد لصالح قوى أجنبية؟

- أجل.

- هل أنتما مستعدان لأن تخدعا، تزوّرا، تبتزا، تفسدا عقول الأطفال، تزرعا العقاقير التي تسبب الإدمان، تشجّعا الدعارة، تنشرا الأمراض الجنسية؟

- أجل.

ـ إذا كان يفيد مصالحنا، مثلاً، أن يلقي واحدكما بحامض الفوسفور على وجه طفل، فهل أنتما مستعدان لفعل ذلك؟.

ـ أجل.

ـ هل أنتما مستعدان لأن تتنكرا، وتقضيا بقية حياتكما تعملان كندل أو عمال في أحواض السفن؟

ـ أجل.

ـ هل أنتما مستعدان لأن تنتحرا إذا طُلب منكما ذلك، وفي الوقت الذي يطلب ذلك؟

ـ أجل.

ـ هل أنتما مستعدان، كلاكما، لأن تنفصلا ولا تريا بعضكما البعض ثانية؟

ـ كلا، انفجرت جوليا مقاطعةً.

وبعد صمت طويل، أجاب ونستون: كلا.

فقال أوبرين: حسناً فعلتما بأخباري ذلك. فمن الضروري لنا أن نعرف كل شيء واستدار باتجاه جوليا، ثم أضاف بصوت يحمل شيئاً من التعبير المختلف عن سابقه.

ـ هل تفهمين أنه حتى لو عاش، فإنه سيكون رجلاً مختلفاً؟ إذ قد نعطيه شخصية جديدة، وجهه، حركاته، شكل يديه، لون شعره، حتى صوته، يمكن أن يكون مختلفاً، وأنتِ بنفسك يمكن أن تكوني فتاة مختلفة، إن جراحينا قادرون على تغيير الناس إلى حد لا يمكن معرفتهم بعدها.ويكون هذا ضرورياً أحياناً، ضرورياً حتى بتر الساق".

وبعد استراحة قصيرة، يعود أوبرين إلى تلقينهما التعليمات:

"ـ أنتما تعرفان أنكما ستناضلان في الظلام. إذ ستكونان دائماً في الظلام، ستتلقيان أوامر وستطيعانها دون أن تعرفا لماذا. فيما بعد سأرسل لكما كتاباً يمكنكما أن تعرفا منه الطبيعة الحقيقية للمجتمع الذي نعيش فيه واستراتيجيتنا لتدميره. عندما تكملان قراءة الكتاب ستكونان قد أصبحتما عضوين كاملين في حركة الأخوة. لكن ما عدا الأهداف العامة التي نكافح من أجلها والمهمات المباشرة للمرحلة فإنكما لن تعرفا أي شيء آخر.

إنني أخبركما أن حركة الأخوة موجودة لكنني لا أستطيع أن أقول لكما إن كانت هذه الحركة تعد مئة شخص أو عشرة ملايين".(3).

بعد هذا الحوار ـ الاختبار الواضح، هل من شك أن هذا يتعلق بحزب عريق، هو حزب البروليتاريا، أم أن هذا هو مضمون الحركة الماسونية، (ديناصو) الصهيونية العالمية الأخطبوط الأفظع الذي يسعى للتدمير، من أجل استلام واخضاع كل السلطات لصالحها، كما جاء في بروتوكولات صهيون، من يقرأ الرواية اليوم، ويعيد قراءة بروتوكولات صهيون سيجد أن المضمون واحد، والجوهر واحد. جاء في البروتوكول الخامس عشر: "إذا اقتضت مصلحتنا، فسوف نقدم الماسونيين إلى الموت بأسلوب يبدو طبيعياً في الظاهر، حتى الأخوة منهم العارفون لا يجرؤون على الاحتجاج".

وأعود إلى الكتاب المرعب الذي ذكره ونستون سميث، فحين كان يشارك في إحدى المظاهرات في ساحة من ساحات لندن، وفي اللحظة، التي عمت الفوضى، وبدأت الجماهير تمزق الملصقات واللافتات، اقترب منه رجل لم ير وجهه ثم نقّر على كتفه قائلاً: "عفواً أظنك أسقطت حقيبتك". فالتقط ونستون الحقيبة ومضى، وفي البيت جلس ونستون على أريكته البائسة، فتح الحقيبة، وتناول الكتاب الأسود وهو مجلد ضخم ثقيل ملفوف بعناية، دون عنوان على الغلاف، كانت صفحاته بالية، لأن الكتاب تداولته أيد كثيرة، هذا الكتاب كان بقلم: أمانويل جولد شتين. وبدأ ونستون بالقراءة، وجوليا تستمع،

الفصل الأول: الجهل هو القوة.

الفصل الثاني: الحرب هي السلم.

الفصل الثالث: الحرية هي العبودية.

يسرد الكتاب شيئاً من التاريخ المعروف، منذ نهاية العصر الحجري الذي قسّم الناس إلى ثلاثة أنواع: النوع الراقي والمتوسط والأدنى، ومازالوا، ووصلوا إلى "ازدواجية التفكير" و"ازدواجية المعايير" وإلى "رجال الثورة الفرنسية والإنكليزية والأمريكية لم يكونوا يؤمنون إلا جزئياً بما يتفوهون به من: حقوق الإنسان، حرية التعبير، مساواة أمام القانون".

ثم، أن اختراع الطباعة جعل من الأسهل إمكانية توجيه الرأي العام كما أن السينما والإذاعة جعلت العملية أسهل وأسهل ومع تطور التلفزيون والتقدم التقني الذي جعل من

الممكن الاستقبال والإرسال في الوقت نفسه، على الجهاز نفسه، فإن الحياة الخاصة بلغت نهايتها، وإذا كان مثل هذا الكلام قد قاله جورج أورويل عام 1948.

فكيف الحال اليوم، وقد تطورت وسائل الاتصالات، والفضائيات، والتقانات الإلكترونية مليار مرة، قياساً لما كانت عليه في نهاية أربعينيات القرن الماضي، وكل هذه التقانات من صنع المركز الذي يسيطر عليه (الأخوّة).

ويستمر ونستون بالقراءة، إلى أن يصل إلى أن الوزارات الأربع، التي تحكم تعرض نوعاً من القمة في عكسها الواضح للحقائق: فوزارة السلام هي الوزارة المولجة بشؤون الحرب وإشعال الفتن في كل مكان، ووزارة الحقيقة هي الوزارة التي تختلق الأكاذيب، وتقلب الحق باطلاً، والباطل حقاً، ووزارة الحب هي وزارة البغضاء، والتعذيب وتفريق الناس بشتى السبل، أما وزارة الوفرة هي وزارة الموت جوعاً.

ونستون سميث صار يعرف كل شيء، لكن بقي سؤال مجهولاً بالنسبة إليه، لماذا ينبغي إبعاد فكرة المساواة بين البشر وعدم تطبيقها؟

يصل ونستون إلى الجواب، أن ازدواجية التفكير، وشرطة الفكر السري، والحرب المستمرة والتي يجب أن تبقى مستمرة، بالإضافة إلى الغريزة ـ هم السبب.

عندما ينهي ونستون القراءة، وكأن (الرقيب) أو الأخ الكبير من خلف الصورة. قد عرف نوايا ونستون وصاحبته جوليا...

فأطلق ونستون صرخته:

ـ إننا ميتون.

فردت جوليا بصوت كأنه الصدى:

ـ إننا ميتون.

ـ أنتم ميتون قال صوت حديدي خلفهما.

ويقتل ونستون، ويحبس في الغرفة 101.

في غرف التعذيب، يجري استجواب ونستون، ومن ثم يجري غسل دماغه، ويُجبر على أن يقول: لا ونعم في الوقت نفسه، وأن يقول ما يطلب منه، بعد التعذيب، فإذا قالوا له: إن أصابع اليد خمسة، عليه أن يقول أربعة. وإذا قالوا أربعة، يجب أن يقول العكس، وأخيراً يضطر أن يقول: 2 + 2 = 5. بعد أن أدرك أنه يجب أن يتخلى عن كل أفكاره السابقة. واقتنع أخيراً بما قالوه له:

"إننا نضع قوانين الطبيعة يا ونستون". فكما قال أوبرين: "إن الأرض هي مركز الكون. والشمس والقمر والنجوم تدور حولها". لا العكس.

ويفكر ونستون في سره قائلاً: "فالطاعة ليست كافية. إن السلطة تتجسد في القدرة على إيقاع الألم والذل في الآخرين. السلطة هي تمزيق أدمغة الناس إرباً إرباً. لقد ادعت الحضارة القديمة بأنها تقوم على مبادئ العدالة والحق أما حضارتنا فإنها تقوم على أساس الحقد والكراهية".

أخيراً، استسلم ونستون، فبدأ يسجل الأفكار التي ترد إلى ذهنه، فكتب بحروف كبيرة:

الحرية هي العبودية،

وبعدها كتب دون توقف:

"اثنان واثنان = خمسة" (4)

***

مرة أخرى أكرر، من قرأ بروتوكولات حكام صهيون، ومن يقرأ هذه الرواية، اليوم، ليتذكر متى كتبت البروتوكولات، وأن هذه الرواية كتبت عام 1948، سيدرك أن ما يجري اليوم من أحداث في العالم بشكل عام، وفي المنطقة العربية، وخاصة في سورية، هو من تدبير مدبر، من أجل خدمة الكيان الصهيوني وحمايته..

ما أكثر العبر وأقل الاعتبار.

هوامش:

* رواية جورج أورويل ـ (ألف وتسعمئة وأربعة وثمانون). ترجمة عبد الكريم ناصيف ـ دار نوبل. دمشق ـ 1976.

1 ـ جورج أورويل ـ رواية ألف وتسعمئة وأربعة وثمانون ص 8.

2 ـ المصدر نفسه ـ ص 9.

3 ـ المصدر نفسه ـ ص 122 ـ 123 ـ 124.

4 ـ المصدر نفسه ـ ص ـ 200.

□□

لماذا الفن؟

□ ياسين سليماني *

«بالفن فقط نستطيع أن نخرج من ذواتنا، لكننا نجهل كيف يتم ذلك»

بروست

بالنسبة لفيلسوف مثل برغسون فإنّ الفن قد لا يعني شيئاً متى لم يبرز في شكل أثر يجسّد عظمة الفكر الخلاّق ويعطي القيمة القصوى للجهد الذي يعمل على خلق الآثار الفنية(1).

إن هذا الارتباط بين الفن والفكر يفتح المجال أمام تساؤل أكثر من مشروع في العملية الفنية وهو "لماذا الفن" أو "ما الذي يجعلنا نقدر الفن؟" وهو السؤال الجوهري الذي يطرحه المفكران الإنجليزيان كريس هورنر وإمريس ويستاكوت في كتابهما الصادر قبل سنوات قليلة بعنوان "التفكير فلسفياً"(2) بدل السؤال التقليدي الذي يبحث عن ماهيته ومفهومه.

إنّ هذا السؤال يصبح ذا أهمية كبرى من خلال تقصي الواقع والمشاهدات العيانية وما نلاحظه من صرف لمبالغ طائلة سنوياً وإنفاق آلاف الساعات والأوراق تكريساً لإنتاج واستهلاك وتحليل الفن. وهو يدور في فلك القضايا والمسائل التي اهتمّ بها الفن واعتبرت جزءاً أصيلاً من تاريخ الأفكار. إنّ الجوهر الإنساني في هذا التاريخ كان الأكثر تأملاً في مفاهيم الحقيقة المبنية على تناقض الثنائيات، من بينها ثنائية الجميل والقبيح. إنّ أهمية مثل هذه الأسئلة تكمن في قدرتها على دفع الذات الباحثة إلى المزيد من التطوير والتجاوز، والابتعاد عن التوقف على هيئة أو شكل أو حقيقة بعينها(3).

* كاتب ومترجم وأستاذ فلسفة من الجزائر.

1 ـــ الفن والمتعة:

قد يجيب بعضنا عن هذا السؤال بأننا نحترم الفن بل ونحبه لأنه يمنحنا المتعة. هذه الإجابة المباشرة والفطرية يمكن أن تبدو جذابة. إنها بسيطة أيضاً، ويمكن اختبارها بيسر وسهولة، فإذا وصلنا إلى المتعة المنشودة فالفن هنا جيّد، وكلما كانت المتعة أكبر فضلنا العمل الفني على غيره، وهكذا فالعمل الفني الأكثر متعة هو الأفضل.

مع الأسف، لا تبدو هذه المقاربة مفيدة كما يظهر من البداية. إذ أنّ إحدى الإشكاليات اللصيقة بهذه المقاربة عدم قدرتها على منح أية خصوصية للفن، فهناك العديد من الأشياء التي تمنحنا المتعة دون أن تكون عملاً فنيّاً، كالتمتع بالطبيعة في الريف أو تناول نوع من الشوكولا أو المثلجات، بل ربما تمنحنا بعض هذه الأشياء متعة أكثر من الفن ذاته، وبما أننا نتصور أنّ الفن ذا قيمة أكبر من الشوكولا مثلاً فإنّ الظن بأنّ المتعة هي ما يجعلنا نحب الفن لا يعدو أن يكون وهماً. كما أنّ الكثير من الأعمال الفنية التي اعتبرت ناجحة جداً لا يظهر أنها تعطي متعة في الحدود المقبولة لهذه الكلمة، ففي لوحة "رعب الحرب" لغويا goya (4) لا نجد إلاّ جثثاً للموتى وشعوراً قاسياً بالكآبة. اختبار المتعة إذن لا يستطيع أن يفسر قيمة الفن في مقابل ما ليس فناً.

في المضمار ذاته يمكن أن نفترض وجود نوع خاص من المتعة في الفن، يمكن تسميتها بالمتعة الإستطيقية (الجمالية) هكذا يمكن تمييز الفن عن الأنواع الأخرى للمتعة مثل التسلية والترفيه.

لكن مع هذا فاستخدام المتعة كمعيار وحيد للقيمة الإستطيقية يجعل من الصعوبة تفسير الاختلافات في الرأي حول قيمة أعمال فنية معينة، فلنفرض أننا ذهبنا لمشاهدة فيلم سينمائي، وأنك شعرت بمتعة كبيرة عند مشاهدته ولكنني لم أشعر بذلك بتاتاً، في هذه الحالة، يبدو استكشاف أفلام وكتب وقطع موسيقية جيدة نوعاً من امتلاك حدس خاص، يملكه البعض ولا يملكه البعض الآخر، على ما قال "هيوم": "نحن نختار مؤلفنا المفضل تماماً كما نختار الصديق، من خلال الاتفاق مع المزاج أو الاستعداد الخاص بنا"(5). إنّ السؤال الآتي: ما الذي يجعل الناس يتفقون في إعجابهم بهوميروس أو أريستوفان أو سرفانتس رغم اختلاف العصور والأماكن، ويتفقون على نفورهم من كتاب آخرين؟ يجيب عنه هيوم بأنّه توجد بين هذا الاختلاف في الأذواق والأهواء مبادئ معينة عامة للإعجاب أو الانتقاد، وأنّ العين الفاحصة الواعية قد تتبع الدلائل الخاصة بهذه العوامل لتعطي حكمها(6).

إنّ رأي هيوم هنا، على الرغم من سطوته، إلاّ أنّه يحتكم إلى الذاتية، حتى وإن كان الحكم جماعياً فهو لا يعدو أن يكون انطباعاً غير معلّل، فالحكم على العمل الفني بهذا المنظور لا يكون إلا من خلال مزاج ما، إنّ كوفكا(7) يقول أنّ المنظر الطبيعي الذي تحتويه لوحة ما إذا بدا حزيناً فليس معنى ذلك أنّ هذا المنظر حزين، أو أنه يحتوي على شيء حزين بشكل خاص، لكن الخبرة الخاصة بنا خلال تفاعلنا مع هذه اللوحة هي التي تجعلها تعبر عن مثل هذا الحزن. إن قيمة الفن هنا تبدو

معطى ذاتياً، لا يعدو أن يكون مزاجياً، وهكذا فالعمل الفني إذا أعطى لشخص ما متعة كبيرة، ولم يعطها لغيره تصبح عندها المتعة نوعاً من الذوق الشخصي، وهذا الأخير لا يمكن أن يفسر لنا مطلقاً السبب الذي يجعلنا نقدر هذا الفن ونعطيه قيمة. وبالتالي، تبدو محاولة البرهنة على العلاقة بين المتعة والفن فاشلة، كما تعتبر فكرة وجود نوع من الحدس فكرة غامضة لا تشكل تفسيراً للظاهرة.

2 ـ الفن والمحاكاة:

يستند البعض في تقديره الفن لـ "قدرته على تمثيل الواقع أو محاكاته"، فإذا كان الفن هو مرآة الطبيعة كما يقال، فإننا نستمتع به لأنه يشبه العالم الواقعي، ونرى قيمة البورتريه إذا تحدثنا عن الرسم كمثال، عندما يشبه وجه الشخص الحقيقي، فإذا كان كذلك فإنّ العمل يكون ناجحاً جداً يقول آخر: تشابه جيد. فإن لم يكن كذلك حكمنا عليه بالفشل.

إننا نجد فيلسوفاً معاصراً مثل "خوسيه أورتيغا إي غاسيت" في كتابه الهام "تجريد الفن من النزعة الإنسانية"(8) يرى مثل هذا الرأي. فالناس يعجبون بعمل ما عندما يلامس هذا العمل أقدارهم الإنسانية التي يناقشها، الحب، الكراهية، الآلام، سعادة الشخصيات، كل هذا يلامس قلوبهم، يمثل حيزاً منهم كما لو كانت حالات حقيقية من الحياة. إنهم يقولون عن العمل أنه "جيّد" عندما يثير كمّاً هائلاً من الوهم اللازم تتساوى فيه الشخصيات الوهمية المتخيلة مع قيمتها كشخصيات حقيقية حية. فعندما نقرأ رواية "الجريمة والعقاب" لدوستوفسكي، قصة راسكولينكوف الطالب المفصول من الجامعة الذي بلغ عتبة الفقر وإقدامه على قتل العجوز المرابية وأخيراً إقناع الغانية الشابة سونيا له للاعتراف بجريمته نجد على الرغم من اللمسة الرومانتيكية التي تبدو عليها إلا أنها عمل واقعي يأخذ من هذه الحياة التي نعيشها بعض الأجزاء والتفصيلات، كما من الممكن أن نضع الرواية جانباً ونفكر بشخصياتها وكأنهم أشخاص قابلناهم في حياتنا. ومع أننا نعرف أنّ هؤلاء من صنع الخيال ولكن يبدو أنّ الرواية قد التقطت شيئاً واقعياً عن هذه الشخصيات وهو ما نراه أيضاً في بعض الفنون الأخرى مثل الدراما والنحت التي تسعى جاهدة لتحقيق تمثيل دقيق للواقع(9).

إن الكثير من الناس كما يرى إي غاسيت يعتبر أهمية الفن نابعة من احتوائه على نواة الواقع الإنساني الذي بدوره يشكل مادة رئيسية في الجسم الجمالي، وهذا هو الشكل الأكثر طبيعية. إنه الطبيعة مرئية.

لم يبتعد عبد المعطي حجازي عن إي غاسيت في هذه النظرة. إنه يرى أن المسرح مثلاً "يحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي، وحاضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين(10).

3 ـــ الفن والتعبير:

إننا نلتقي هنا بنظرية ثالثة، قيمة الفن تكمن في قدرته التعبيرية، أو القدرة على نقل الانفعالات الخاصة بالفنان، فإذا كان الفنان يشعر بانفعال غاضب ويقوم برسم لوحة تعبر عن هذا الشعور، وتجعل الناظر يشعر بالغضب أيضاً. هنا يكون الرسام قد "عبّر" عن انفعاله في لوحته، والمتلقي "التقط" الشعور. يمكن تسمية هذا بـ "الانفعال المنقول" ويُحكم على اللوحة بالنجاح إذا وافقنا على الانفعال الذي تحمله اللوحة بسبب صدق الرسام أو بسبب فعالية اللوحة في النقل.

يبدو هذا التفسير مهماً بالنسبة للفن، حتى وإن كان الفن أكبر من مجرد تعبير، وهو أكثر إقناعاً مقارنة بفكرة الفن كمحاكاة، حيث تستثير الكلمات والصور حياة وخبرات الناس، ولكن الأمر في الأطروحة الجديدة تكتنفه صعوبة بالغة حين نفكر بتلك الفنون غير الرمزية أو الموسيقى الآلاتية الصرفة. إذ ليس من السهل قطعاً ربط هذه الأشكال الفنية بنمط التعبير الذي تحدثنا عنه. فبدون حضور الكلمات أو الأشكال المأخوذة من الحياة يصعب التكهن بما تعبر عنه هذه الأعمال، ففي حالة الموسيقى مثلاً كيف يمكن لانعدام الكلمات والصور في تدرّجات الصوت والإيقاعات أن يعبر عن الغضب والأسى والسعادة والرضا؟ إنّ القول بأنّ الموسيقى في هذا المثال هي لغة انفعالات فهذا يجعلنا نفقد أي تفسير دقيق حول كيفية امتلاك العناصر الموسيقية القوةَ التعبيرية التي لديها وإذا كانت هذه هي الطريقة التي تتكلم بها الموسيقى فهل نفترض أن جميع المؤلفين الموسيقيين يتحدثون اللغة نفسها؟ إن الألماني باخ (1685 ـ 1750) والفرنسي من أصل روسي سترافنسكي (1882 ـــ 1971) والأمريكي إلينجتون (1899 ـ 1974) مؤلفون مختلفون جداً، وإذا كانوا تعبيريين فإنهم بالتأكيد ليسوا تعبيريين بالطريقة نفسها.

4 ـ الشكل والجمال:

كان دوستويفسكي يردد دائماً العبارة التالية: "الجمال سينقذ البشرية"، ولكن ما هو الجمال؟ ما هو العمل الجميل بوجه عام؟ لقد كان القديس أوغسطين ينظر إلى الفن باعتباره مبرراً لتوق الإنسان الدائم إلى الجمال، إذ رأى أن كل ما خلقه الإنسان من فن ذي قيمة يرمز إلى الحقيقة، والحقيقة ترتبط بالجمال، والفن يعكس بعض صور هذا الجمال(11). كما نظر كانط إلى "الجميل" على أنه رمز للخير، وتصوّر النشاط الجمالي باعتباره نوعاً من اللعب الحر للخيال، ورأى أنّ البهجة التي تخصّ العمل الجميل بهجة خاصة بالملكات المعرفية المتعلقة بالخيال والحكم، وقد تحررا من خضوعهما للعقل والفهم، أي تحررا من قيود الخطاب المنطقي(12). إنّ كانط يرى أنّ الأحكام التي يعطيها الذوق ليست أحكاماً معرفية، ومن ثمة فهي بالضرورة ليست أحكاماً منطقية، إنها أحكام جمالية تتحدد على نحو ذاتي. الحكم الذوقي كما يراه كانط لا يتم من خلال المعرفة بل من خلال الخيال والوجدان وهو يرتبط بشكل جوهري بالمتعة والألم(13).

إننا نجد ثنائية الفن والجمال عند الشكلانيين(14) أيضاً فبالنسبة لهؤلاء، فإنّ ما نقدره في الفن هو الجمال، لكن من الصعب جداً تحديد تعريف موحد لهذا المصطلح، فغالباً ما يرتبط الجمال بالحدس، وإذا كان الحدس مغرقاً في الذاتية، فإنّ هذا يعيق جميع أنواع النقاشات ويوصل إلى عدم الاتفاق، ويجعل من الصعوبة فهم سبب موافقتنا أو عدم موافقتنا حول أي الأشياء جميلة. فإذا استمعنا مع غيرنا إلى أعمال بيتهوفن، فإنّه ليس لدينا ما نقوله سوى أنها جميلة. وإذا لم يوافق شخص على قولنا فلا يوجد نقاش أو حوار لأننا وصلنا إلى حكمنا بالجمال من خلال حدسنا أمّا الآخر فلم يستطع. وهي الفكرة التي رآها زيادة عن الشكلانيين الفيلسوف الألماني غادامير (1900 ـ 2002)، فهو يشير إلى أن الجميل لا يمكن أن يستمد ولا أن يبرهن عليه من خلال مبدأ شامل أو عام، كما أن قضايا التذوق في رأيه لا يمكن الحديث عنها من خلال مفاهيم الحجة والبرهان(15).

ماذا بعد هذه التفسيرات؟

إن السؤال المثال عندنا هو: لماذا نرى قيمة في العمل الفني؟ بنوع من الاستخلاص والإيجاز لما سبق، نجد أننا قدمنا عدة تفسيرات. المتعة التي يمنحها لنا الفن، قدرته على صنع تمثيلات تجدد وتنعش الطريقة التي نرى ونسمع من خلالها، وفي نظرية أخرى تحدثنا عن خواص الفن التعبيرية التي ندخل من خلالها إلى خبرات وانفعالات الآخرين المتخيلين، كما تناولنا ربط الفن بالجمال. وأي محاولة لاختزال قيمة الفن إلى أحد هذه التفسيرات من المتعذر الدفاع عنها، ومع ذلك يبقى جميعها على قدر كبير من الأهمية.

كما وجدنا أيضاً أن صعوبة الاقتناع بأي تفسير من التفسيرات السابقة حول سبب تقديرنا للفن يقودنا إلى رؤيا شكلانية ذاتية للقيمة الإستطيقية. وربما ما يغري في هذا الموقف جزئياً كونه يحررنا من أي التزام لتبرير أحكامنا الإستطيقية(16).

إن هذه التصورات والتفسيرات يجب ألا يستبعد أحدها الآخر لأنها توجد معاً في كل عمل فني وأصيل، فهناك قدر من المحاكاة في كل عمل فني لجانب من جوانب الطبيعة بكل ما تشتمل عليه من مكونات مختلفة والفن هو شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية حول الذات والعالم(17)، كما أنه من الواضح أنّ أي محاولة لاستبعاد الجمال عن الفن يشوه الإبداع تشويهاً يخرجه من سياقه العام وقد حدث في بعض المجتمعات لأسباب اجتماعية ودينية أن حدث شيء من الاختزال للفن، فاستبعد منه العنصر التشبيهي الخاص بالمحاكاة ثم استبعد منه أيضاً العنصر التعبيري الخاص بالانفعالات وأبقي على العنصر الذهني أو التجريدي ومن ثمة أصبح الفن نوعاً من النمطية أو التكرار لموتيفات لا تتجدد فسقط الفن في وهدة الخمود والتكرار والتخلف(18).

الهوامش:

(1) نورة بوحناش، إشكالية القيم في فلسفة برغسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 224.

(2) كريس هورنر وإمريس ويستكاكوت، التفكير فلسفياً، تر: د. ليلى الطويل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ط1، 2011.

(3) طلال معلا، بؤس المعرفة في نقد الفنون، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص 183.

(4) فرانسيسكو غويا، فنان إسباني، (1746 ـ 1828)، ولوحته "رعب الحرب".

(5) د. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، العدد 267، مارس/آذار 2001، ص 75.

(6) المرجع نفسه، ص 84.

(7) كوفكا، عالم نفس أمريكي من أصول ألمانية (1886، 1941) من أصحاب نظرية الجشتالت. من أهم أعماله: مشكلات علم نفس الفن (1940).

(8) خوسيه أورتيغا إي غاسيت، تجريد الفن من النزعة الإنسانية، ترجمة جعفر محمد العلوني، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، ط1، 2013.

(9) كريس هورنر وإمريس ويستكاكوت، التفكير فلسفياً، ص ص 208، 207.

(10) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، ص 354، 353.

(11) المرجع نفسه، ص 79.

(12) المرجع نفسه، ص ص 96 ـ 97.

(13) المرجع نفسه، ص 95.

(14) الشكلانية حركة أدبية روسية ازدهرت عام 1915 ومن أهم روادها رومان ياكبسون وفيكتور شكلوفسكي ويوريس توماشيفسكي.

(15) المرجع السابق، ص 126.

(16) التفكير فلسفياً، مرجع سابق، ص 235.

(17) شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 27.

(18) المرجع نفسه، ص 20.

□□

خليل حاوي؛ قلق في الرؤيا وواقعية في الطرح (عودة إلى سدوم) نموذجاً

□ د. محمد عبدو فلفل *

ليست قليلة تلك الأسباب التي تغري المرء بالحديث عن شخصية إبداعية فكرية بقامة خليل حاوي، فنحن مع رائد في الحداثة الشعرية العربية، وأحد مؤسسيها، وهو صورة مشرقة لتلك الريادة، ولذلك التأسيس، فقد كان الهم عنده تحديث الشعر العربي بقدر ما كان تحديثاً لمختلف جوانب الحياة، تحديثاً يُمَكِّنُ الأمة من النهضة والانبعاث، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على إحساس عميق محكومٍ بقدر الانتماء، ومسؤول عن تبعات هذا الانتماء، وقد تترجم هذا الإحساس في النص الشعري عند حاوي حرصاً على تشخيص العوامل الداخلية الذاتية، والعوامل الخارجية الموضوعية لضعف الأمة، كما تترجم حرصاً على تقديم ما تراءى له من سبل النهوض بها.

وقد أهل حاوي لذلك أمور، في مقدمتها محصول فكري يتسم بالعمق والتنوع، ما يجعل المرء يتهيَّبُ الخوض في غمار قصيدته، وأبرز تجليات ذلك في هذه التجربة يتمثل بما أسهم في صياغة رؤياها من الأساطير والرموز الدينية والقومية والعالمية، وهذا مما جعلها تجربة تتراوح في أسلوبها بين الإيحاء والتجريد، ولكنه التجريد الذي يسمح للمتلقي بأن يتواصل مع النص دلالياً وانفعالياً، وذلك خلاف لبعض النصوص التجريدية التي تشعر معها

* باحث من سورية.

بأنك أمام معنى افتراضي هلامي، ليس له من المعالم الأولية، ما يُمَكّن المتلقي من أن يستقر معه على معنى ما أو مفهوم ما، على إيمانه بانفتاح النص الأدبي على دلالات متعددة، مما يجعل المتلقي في أحسن أحوال تلقيه يقنع بتواصل انفعالي مجرد من أي بعد دلالي(1).

أما مع خليل حاوي فللقارئ أن يتواصل مع النص بشيء من الاطمئنان تواصلاً انفعالياً دلالياً في الوقت نفسه، وليس ذلك لطبيعة التلاحم العضوي بين هذين المكونين في النص الإبداعي فحسب، بل لأن حاوي حرص بحكم إيمانه بالدور الرسولي للشاعر على أن يكون نصه خطاباً دلالياً بقدر ما هو خطاب انفعالي، فنص حاوي عامة على كونه بعيد المأخذ وغير محدود الآفاق يسمح للمتلقي بأن يستقر في نفسه على أفق دلالي يُمَكِّنُه من خلاله التواصل مع هذا النص، على أن ذلك لا ينفي أننا مع تجربة، أبرزُ ما يميزها، سمتان أساسيتان، تفضي إحداهما إلى الأخرى، وهما الواقعية الفنية والرؤيا القلقة.

أما الواقعية الفنية فتتفق والدور الرسولي الذي ندب نفسَه إليه حاوي الشاعرُ، فهو كما أوضحت الدكتور ريتا عوض في مقدمتها الضافية لأعماله الكاملة محكوم بقدر الانتماء إلى الأمة(2)، بقدر ما هو مسكون بهم انبعاثها، وفي ذلك ما فيه من دواعي الحرص على الواقعية في تشخيص الداء، وعلى الوفاء للانتماء باقتراح الحل، لأن الشاعر كما يتراءى لنا عملياً في شعر خليل حاوي رائد أمته، والرائد لا يكذب أهله، ولكنّ الواقع الذي يعمل حاوي على النهوض به محكوم بمعطيات داخلية وخارجية معقدة ومتصارعة، لذا كان من الصعب إن لم يكن غير الممكن اجتراح حلول قادرة على تخليص الأمة مما هي فيه، وقد كان لذلك بالغ الأثر في ضبابية الرؤيا، وفي تصعيد وتوتر الموقف الانفعالي للنص الشعري عند حاوي، كما كان له بالغ الأثر في عدم إمكانية تقديم رؤيا واضحة توضح حال الأمة الراهن، وتستشرف آفاق مستقبل انبعاثها، لذا جاءت الرؤيا قلقة حائرة تترجح بين أمل نحرص أن نتمسك به على ضعفه، وبين يأس لا يفتأ يتغذى بعوامل التخلف المستبدة بكيان الأمة.

والجدير بالملاحظة والذكر أن هذه الرؤيا القلقة المضطربة بين الأمل في الانبعاث والقنوط منه إنما هي المغذي للصراع النفسي الذي يهيمن على الخطاب الشعري عند حاوي عامة، وهذا الصراع هو الأس الذي يقوم عليه خطاب حاوي في بعده الانفعالي خاصة، فالملاحظ أن نصوص حاوي في الأعم الأغلب يطغى عليها الواقعية الفنية في الطرح وفي التناول كما يطغى على رؤياها الاضطراب والتردد والضبابية وعدم الوضوح، وذلك بغض النظر عن اختلاف نسبة دواعي ذلك من عاملي الأمل واليأس، على أن ذلك لا ينفي أن الرجحان الدائم في نصوص حاوي إنما هو لثاني هذين العاملين، ومما يدلُّ على ذلك النهاية المأساوية لحياة هذا الشاعر.

والمرجو أن يدلل على صحة مزاعمنا فيما تقدم من هذه القراءة التناول التالي لقصيدة حاوي (عودة إلى سدوم)(3) التي يمكن أن تكون نموذجاً لما تراءى في شعره من واقعية

فنيــة في طرحــه للقــضايا الــتي يعالجهــا، واضطراب وقلق في الرؤيا التي قامت عليها، أو تمخضت عنها هذه التجربة الشعرية، وذلك على ما يشعر به المرء من أن هذه القصيدة أكثرُ أو من أكثر نصوص حاوي تفاؤلاً، وهو ما يؤنس به تقدم المرحلة الزمنية التي قيلت فيها هذه القصيدة. إذ يبدو أنه كان في مرحلة ما زال يؤمن فيها بإمكانية النهضة وأن النخبة يجب أن تكون من المعنيين بذلك، ومن المسؤولين عنه، لذا تراه يبدأ قصيدته كمن كان يجوب الآفاق في رحلة سندبادية بحثاً عن سر الخلود، فعاد وكأنه اهتدى إلى شيء مما سعى إليه:

عدتُ في عينيَّ طوفانٌ من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عدتُ بالنار التي من أجلها
عرَّضتُ صدري عارياً للصاعقةْ

ففي برق الأمل الذي اعتلى عيني الشاعر ثقة طافحة بانبعاث الأمة وبناء صرحها الحضاري الذي يحلم بأن يكون سامقاً، لذلك جعل بروق آماله سليلة الجبال الشاهقة، ولأن الشاعر يدرك أن ذلك لا يكون بمجرد الحلم والتشهي، نبَّه على أن تحقيق هذه الآمال دونه ما دونه من المخاطر والمشاق التي لا بد من التعرض لها لتحقيق هذه المبتغى، لذا أقام نسباً بين بروق آماله وبين الطوفان، والجبال الشاهقة، ولذلك أيضاً كان ثمن النار التي عاد بها لتطهير أمته تعريض النفس عارية للهلاك بالصاعقة. وليكن ذلك إذا كان في هذه النار ما يطهر الأمة مما يحول دون انبعاثها، ويُبْقي على ما يمكن أن يسهم في نهضتها، وكأن الشاعر في (عودته إلى سدوم) بما اجتباه من حلول لإشكال أمته يرى أن حالها حال مدينة سدوم التي تمكن الشر من نفوس أبنائها، فحلت بهم النار، ولكن نار حاوي هنا ناران؛ نار العقاب ونار التطهير، مما يعكس حال الصراع النفسي في تعامل الشاعر مع الأمة، فهو ناقم عليها لتماديها في غياهب ظلمات الجهل والتخلف من جهة، لذلك لا يراها أمة جديرة بأن يبكى عليها:

فليمت من مات بالنار
وبالطوفان لن أبكيك يا نسلَ سدوم

وهو من جهة أخرى غيور عليها، وحريص على كل ما من شأنه النهوض بها، ولكنه يرى ما يراه غوستاف لوبون من أن المعوقات الفكرية المتوارثة والمتحكمة في إبقاء هذه الأمة أو تلك على ما عليه متمكنة من نفوس أبنائها تمكن المورِّثات المسؤولة عن نقل الصفات المتوارثة بين الأجيال، ولذا تراءت الأمة لحاوي بحاجة إلى صدمة حضارية تنقذها من غفوتها، والنار في خطابه هذا هي رمز لهذه الصدمة:

جرفتْ ذاكرتي النارُ وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرمادْ
صلواتي سفرُ أيوب وحبِّي
دمع ليلى خاتم من شهر زادْ
فيك يا نهرَ الرمادْ

وليمت من مات بالنار
حملتُ النار للفندق للبيت المخربْ
فيه أطمار أبي عكازه
ويُضيء البيت خُفّاش مذهّبْ
دونه يخشع أهلي إخوتي
نسل سبايا

إذن لا بد لنهضة هذه الأمة في نظر الشاعر من أن تتخلى عمّا يعوق نهضتها مما علق بموروثها الفكري على مر الأيام، إنها ضرورة النقد الذاتي، بل ضرورة تطهير الأمة لذاتها من أدران الماضي، وقد عبر عن ذلك النص ببروز ضمير المتكلم الذي أضيف به إلى الشاعر كلُّ ما من شأنه تأكيد الإحساس بالانتماء إلى الأمة (ذاكرتي، أمسي، صلواتي، أطمار أبي، أهلي وإخواني) وهذا مما يعني إيمان الشاعر بأن هذا الانتماء قدر محتوم، بقدر ما يوحي بأنه لا بد لهذه الأمة من اتخاذ قرارات جريئة ومؤلمة إذ ما أريد لإشعاعها الحضاري أن ينبعث من جديد، إنه ألم المخاض الذي يسبق الولادة. وفي مقدمة ما يجب أن تتخلص منه عقلية التبعية للآخر الذي عمل، وما يزال على تكييف أبنائها مع ما يخدم مصالحه:

خلّفتْهم غزواتُ الشرق والغرب
لصوصاً وبغايا
خرقاً ممسحة في فندق الشرق الكبيرْ
بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرز
في البض الحريرْ
وليكن ناب خصيٍّ
إن يكن ناب أميرْ

إذن أس علاقة الآخر بالعربي كما يصورها حاوي هو أن يبقى مستباحاً مسلوب الإرادة والثقة بالنفس والأمة، وأن يكون محكوماً بعقلية التبعية والاعتماد على الغير في أساسيات الحياة، أن لا يثق بأنه ينتمي إلى أمة، قوامها الإرادة القوية والقرار المستقل، وثقافةُ المبادرة إلى البناء والحرص عليه، فالآخر في تصور حاوي لا يريد من علاقته بالأمة أن تقوم على تلاقح فكري بناء، يفضي إلى ندية وسيادة، بل يريد منها ترويض هذه الأمة على كل ما من شأنه أن يقنعها بأن مصيرها وأس وجودها يقومان على ارتباطها به، وهو ارتباط قسري مفروض على الأمة إضافة إلى أنه ارتباط عقيم غير ولود لذلك جعل حاوي الآخر في هذه المقطع أميراً على الأمة، ولكنه أمير خصيٌّ لا يبشر إلا بالعقم والقنوط من التنمية وبالاستمتاع والانشغال بلذة الاستهلاك العارضة عن الحرص على التنمية الحقة التي تفضي إلى الاستقلال وامتلاك الزمام.

وحاوي في ذلك يشخص تشخيصاً فنياً سبباً رئيساً من أسباب تخلف الأمة، وهو سبب خارجي، ولكن هذا لا يحول عنده دون نقد الذات وبيان ما للعوامل الداخلية من دور في تمكن هذا التخلف من نفوس أبناء الأمة الذين استمرؤوا ثقافة الاستهلاك والدعة والاعتماد على الغير، وتزوير الحقيقة بالثمن البخس والمتاجرة بالقيم على اختلاف مرجعياتها، والأخطر والأدهى أن يكون ذلك من نخب الأمة ومفكريها!

لم يزل شاعرهم ينسلُّ من جيب
لجيب خلف دينار صغير
ثم يزهو يتشهّى يستعير
لصرير الفأر في أمعائه
من ضميري صوتَ عملاق الضمير

واضح أن حاوي حريص على إسقاط الأقنعة عمن يبطنون خلاف ما يظهرون، وواضح أن الرجل يؤمن بأن تطهير الأمة لذاتها شرط أساس لانطلاقتها، ويبدو أنّ تشخيصه لأهم أسباب التخلف الداخلية والخارجية أفضى به إلى حالة عارضة من التفاؤل بالانبعاث، فالوقوف على أسباب المشكلة خطوة أساسية في طريق حلها، لذلك تراه يقول في المقطع التالي:

فليمت من مات بالنار
وبالطوفان لن أبكيك يا نسلَ سدوم
لن تموت الأرض إن متم
لها بعل إلهي قديمْ

....

ما الذي ينبض محروراً طريا
في رماد المطرح الخاوي بصدري
كدت أبكي لابتسامات الصغار السمر
أطفالي وأبناء حنيني
إنها أصفى من النار
وأقوى من أعاصير جنوني

إنه قدر البقاء للأقوى والأصلح، فمن المطلوب عند المنشئ أن تنقّي الأمة نفسها من كل ما يحول دون النهضة والانبعاث، وأجلى مظاهر حرص حاوي على العمل بهذه الفلسفة ما تكرر من قوله **(فليمت من مات بالنار)** فإن تأمر الآخر بالموت وقد كان منه ذلك يعني فيما يعنيه شدة حرصك على أن يكون ما كان، وكأن حاوي يرى أن تخلص الأمة من كل ما لا يقوى على مقاومة نيران تطهير الذات ضرورة لانبعاثها، وليس في ذلك في ما يدعو إلى القلق على المصير والوجود، فالأمل معقود على إعداد الإنسان القادر على مواجهة التحديات، وهل يكون ذلك إلا بأن يشيع في المجتمع ثقافة العمل والمبادرة، ثقافة الحب والانفتاح على الآخر انفتاحاً يفضي إلى تجانس مجتمعي وتآلف وقوة، وعلى ذلك حرص الشاعر على أن ينشئ أبناء الأمة:

طالما روّضتُهم في الريح والثلج
وفي الشمس على جمر الرمالْ
شئتهم من معدن الفولاذ سمرا
ورياحينا طوالْ

إنه الحرص على بناء الإنسان بناء متوازناً يأخذ بعين الاعتبار مصاعب الحياة وما تتطلبه من القوة والبأس كما يراعي ضرورة ما تتطلبه الطبيعة البشرية من قيم المحبة والابتهاج، ولذلك جمع حاوي في هذا المقطع بين مفردات دالة هي (الريح والثلج وجمر الرمال) من جهة (والشمس والفولاذ والرياحين الطوال) من جهة ثانية.

ولكن الشاعر الذي خبر طبيعة المشكلة وتعقيداتها لا ينساق بعيداً وراء تفاؤله إيماناً منه

بأن في الإشكالية من العوامل المتصارعة الداخلية والخارجية ما لا يسمح للحلول بأن تأخذ فرصتها، لذلك لفظ المجتمعُ مَنْ أهَّلَهُم الشاعر لمواجهة الريح والثلج وجمر الرمال، لأن المطلوب إنسان محكوم بثقافة الضعف والاستهلاك والتبعية:

كل جيل كنت أبنيه من السمر الطوالْ

لا مكاناً له، لا بيتاً وخبزا

صفوة المطلوب خصيانٌ ضُلالْ

مهنة التمسيح في الفندق

لا يبرع فيها غير أشباه الرجالْ

ويبدو أن حاوي حرص على تقديم ما يسوغ له هذا التفاؤل الحذر الخجول، أو هذا القدر من التشاؤم، لذلك يتذكر **قتال الغول والتنين في أرضه التي كانت وادعة**، ولأنه في ذلك يصدر عن صراع نفسي، قوامه الترجُّح بين الأمل اليأس، يتذكر في الوقت نفسه أيضاً شبابَ العلم والمعرفة الشبابَ المفعم بثقافة العلم والبناء والنفس الواثقة المتوازنة المطمئنة:

وتذكرت الصغار السمر حولي

والوجوه اليانعهْ

معهم في الكدح والضحك

ووحدي موجع ووجهي بوجه الفاجعهْ

من خلال الورد والحور

أراها خلف سور الجامعهْ

وفي جَمْع الشاعر في هذا المقطع بين (الوجوه اليانعه، والكدح والضحك والورد والحور) من جهة وبين (الوجع والفاجعة) من جهة أخرى ما لا يخفى من حالة الاصطراع النفسي بين مشاعر اليأس والأمل شكاً من الشاعر بأن ثقافة التفكير العلمي التنويري غير كفيلة بأن تكون الحل ولو آزرتها في ذلك ثقافة الحب، حبّ الإنسان للإنسان، وحب الإنسان للحياة، فهذه الثقافة غير متاح لها أن تتمكن من النفوس والنهوض بها، وأنى لها ذلك، وهي ثقافة محاصرة لا يُسْمَحُ لها بمغادرة السور الذي ضرب حولها، وإنها لمفارقة صارخة دالة أن يكون سور الجامعة معقل المعرفة والتنوير المأمول رمزاً لمحاصرة الثقافة التنويرية والتفكير العلمي البناء.

وكل ذلك يشي بإدراك المنشئ أن المشكلة أعقد من أن تحلها رؤيا شاعر حالم، لذا ختم قصيدته بما يعبر عن قلق هذه الرؤيا واصطراعاتها، وذلك بترديده تساؤلاتٍ تعكس واقعية التناول والتصور، وتحلم متفائلة بالخلاص، ولكنه تفاؤل خجول، مضمخ بالحيرة والتردد، ومثقل بإحباطات الواقع وتعقيداته:

أترى يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياةْ

فارس يمتشق البرق على الغول؟

على التنين ماذا؟! هل تعود المعجزات؟

....

فارسٌ يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياةْ

لتحلَّ المعجزات

ربَّ ماذا؟!
ربَّ ماذا؟!
هل تعود المعجزات؟

بهذه التساؤلات الحالمة بالتغيير يختتم حاوي قصيدته، وهي تراكيب إنشائية مفعمة بالانفعالات المتداخلة على تباينها، وبالدلالات المتلاحمة على اختلافها، فهي تساؤلات ونداءات ومطالب مشبوبة برغبة عارمة في انبعاث الأمة وتغلبها على أسباب تخلفها، ولكنها في الوقت نفسه مثقلة بواقع محكوم بالمتشابك والمتصارع من المعطيات، مما حال دون وضوح الرؤيا، وذلك لاتساعها الذي انعكس ضيقاً في العبارة، وهو ضيق تجلت معالمه في النداء (ربِّ) حيث حذفت أداة النداء كما حذفت ياء الإضافة إلى المتكلم الشاعر، كما تجلت معالم هذا الضيق في حذف الركن المسؤول عنه في (ربِّ ماذا، ربِّ ماذا) إنه ضيق العبارة الذي لا يكشف عن سعة الرؤيا وغموضها فحسب، بل يكشف أيضاً عن ضيق الشاعر بأشيائه وبما يصطرع في داخله من الانفعالات المتداخلة والآمال العريضة، والانكسارات البليغة، فالشاعر يدرك جيداً أن عبارته مهما اتسعت لا تقوى على استيفاء التعبير عن هذه الانفعالات وتلك الدلالات وهاتيك الانكسارات، فجاء ضيق العبارة المتمثل بحذف بعض أركانها تعبيراً عن ضيق الشاعر بما هو فيه، وتعبيراً عن شكه الراسخ في إمكانية تحقيق التغيير المفضي إلى الانبعاث، ولذلك تكررت عنده عبارة (هل تعود المعجزات؟) التي ختمت بها القصيدة، وهي تساؤل يعبر عن إحساس الشاعر بأن ما يرغب فيه من الانبعاث معجزة، بل معجزات، وهو يدرك جيداً أن زمن الخوارق والمعجزات قد ولّى، فنحن في زمن يسوده منطق القوة بمختلف تجلياتها، ومنطق التفكير العلمي الذي يقوم على ربط الأشياء بمسبباتها ارتباطَ النتائج بالمقدمات، وأنَّى للأمة أن يكون لها ذلك، وهي على ما هي عليه؟!

ولعل في هذا التناول العارض لملامح من التشكيل اللغوي في هذا الخطاب ما يؤيد ويوضح أن اللغة بالنسبة إلى الشاعر(4) ليست مجرد وسيط، أو وسيلة مستقلة عنه، يتوسل بها للتعبير عن انفعالاته، وإيصال أفكاره بقدر ما هي جزء منه، بل هي خلق لغوي جديد خاص بالمنشئ ومستجيب لخصوصية تجربته أو معبر عن هذه الخصوصية، وقد تبدى ذلك جلياً في الخطاب موضوع الدرس باستثماره استثماراً خاصاً لمختلف طاقات اللغة في إنجاز الهندسة الصوتية التي كانت موضع عناية حاوي على المستوى التنظيري(5) كما كانت تجلياتها العملية في شعره موضع عناية بعض الدارسين(6).

وأجلى معالم حرص حاوي على بناء صوتي موظف في إنجاز تجربته تمثل بحرصه على قواف داخلية ذات بنية صوتية محددة، وهي قواف على اختلافها جزئياً من حيث البنية الصوتية تناوبت على نهايات المقاطع تناوباً مدروساً وموظفاً، وقد هيمن على هذه القوافي نوعان من المقاطع الصوتية: المتوسط المغلق (ص ح ص) نحو (شاهقهْ، صاعقهْ، والههْ، آلههْ)

والطويل المغلق (ص ح ح ص) نحو (هلاكْ، ذاك، طوالْ، ضثالْ) ونادراً ما جاء عنده المقطع القصير المفتوح (ص ح) نحو (نفسي، أمسي، سبايا، بغايا)(7) وقد هيمن على هذه القوافي الضربان الأولان من هذه المقاطع، أي المقاطع المغلقة المتوسطة والطويلة، وهو ما يوضحه تسلسل قوافي القصيدة على هذا النحو 1 ــ شاهقةْ، صاعقةْ، 2 ــ رمادْ، زادْ، رمادْ، 3 ــ مخرَّبْ، مذهَّبْ، 4 ـ سبايا، بغايا، 5 ـ كبيرْ، حريرْ، أميرْ، صغير، يستعير، ضميرْ، 6 ــ قلبي، حبي، 7 ــ سدوم، قديم، 8 ــ والهةْ، آلهةْ، 9 ــ عمري، صدري، 10 ــ جنوني، حنيني، 11 ــ مراثي، دمائي، 12 ــ رمالْ، طوالْ، طوال، ضثال، رجالْ، 13 ــ هلاكْ، ذاكْ، هلاك، 14 ـ يانعةْ، جامعةْ، 15 ـ حياةْ، حفاة، طغاة، معجزات، 16 ـ نفسي، أمسي، 17 ــ ذكرياتْ، غزاة، حياة، معجزاتْ، معجزاتْ.

وتحليل هذه القوافي وربطها بالبنية الدلالية والانفعالية لهذا الخطاب يمكن أن يسهما في الكشف عن دور التشكيل الموسيقي لهذه القوافي في التعبير عن رؤيا النص كما يؤكد ويوضح ما يراه الدارسون(8) من أن القافية في الشعر عامة مرتكز أساسي في البنية الصوتية للقصيدة وإيقاعها، بل هي كما يقول محمد شكري عياد ضابط هذا الإيقاع الموحي بمعالم أساسية من معالم الرؤيا، وهذا التحليل يكشف أيضاً عن أن (عودة إلى سدوم) نص يقوم على الشعرية الكتابية، لا الشعرية الشفاهية المنبرية، على شعرية درامية قرائية، لا يغيب فيها صوت العقل المتبصر عن الانفعالات الممتدة والمتباينة، لذلك ختمت قوافيها الجزئية في ثمانين بالمئة منها بمقاطع مغلقة، وثلاثون بالمئة من هذه المقاطع المغلقة من نوع المتوسط المغلق، أي أن نوى هذه الثلاثين صوائت قصار لا طوال، وإذا نظرنا إلى ذلك في ضوء هيمنة المقاطع المغلقة على قوافي هذه القصيدة أمكن القول إن تقييد القافية فيها مَعْلَمٌ من معالم تقييد أو ضبط صوت العقل لشطط الانفعالات العاطفية، وهو ضبط تمثَّلَ بالحد من استبداد الصوائت ولاسيما الطويلة بهذه القوافي، وهذا يتفق وما يراه حاوي من أن الإيقاع مصدره انفعال ينزع إلى الانتظام في وزن، وليس مجرد انفعال عادي أو مضطرب، إنه عند حاوي إيقاع يتأتى عن طريق مغالبة الشاعر لانفعالاته والسيطرة عليها للوصول إلى حالة توازن أو الوزن(9)؛ مما يشي بأن من الثنائيات التي يقوم عليها هذا النص ثنائية العقلي والعاطفي، أو الفكري والانفعالي، وهذا شيء طبيعي لدى شاعر آمن بأن الانتماء إلى الأمة قدر محتوم عليه، وأن انبعاثها ونهضتها من جديد همّ مسكون به هذا الشاعر المؤمن بدوره الرسولي في حياة أمته.

ومما تجلت فيه معالم الإحساس بقدر الانتماء هذا في قصيدة حاوي هذه على المستوى النحوي حرصه كما ذكرنا على إضافة كل تجليات الأمة إلى ياء المتكلم الشاعر، فقد مثَّل ذلك سمة أسلوبية لديه تجلت بـ(ذاكرتي، أمسي، صلواتي، حبي، أطمار أبي، أهلي، إخوتي، ضميري، بيتي، تاريخ عمري،

أطفالي، أبناء حنيني، تاريخي) وربما تكررت هذه التراكيب الإضافية غير مرة في خطابه هذا مما يشعر بأنها سمة أسلوبية تمثل معادلاً فنياً لغوياً لشدة إحساس حاوي بانتمائه القومي، وقد أسهم في التعبير عن هذا الإحساس أيضاً ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر الحداثة عامة(10) وفي شعر حاوي خاصة، وهي حذف حرف العطف، بين المتعاطفات من العناصر اللغوية، ومن هذا القبيل قول حاوي:

جرفت ذاكرتي النارُ وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرمادْ
صلواتي سفر أيوب وحبي
دمع ليلى خاتم من شهرزادْ
فيك يا نهر الرمادْ

ومن هذا القبيل قوله:

وليمت من مات بالنار
حملتُ النار للفندق للبيت المخرّبْ
فيه أطمار أبي عكازه
ويضيء البيتَ خفاشٌ مذهّبْ
دونه يخشع أهلي إخوتي
نسلُ سبايا
خلفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصا وبغايا
خرقا ممسحة في فندق الشرق الكبيرْ

ومن ذلك قوله:

وتذكرت قتال الغول والتنين
في أرضي وكانت وداعة
إخوتي أهلي على درب الهلاكْ
بعضهم في شدق هذا
بعضهم في شدق ذاك

فالملاحظ في هذه الشواهد حذف حاوي لحرف العطف حيث من الممكن أن يكون بين المتعاطفات من تجليات انتمائه القومي، وفي هذا الحذف ما يشي بشدة حضور هذه الرموز في ذات المنشئ، وهو حضور نفسي لا يفصل فيه بعضَ هذه الرموز عن بعضها الآخر شيءٌ، هو حضور يعكس ما تمليه هذه الرموز على المنشئ من الضغوط النفسية المتمثلة بالتوتر الانفعالي أو الصراع العاطفي الناجم عن ضيق الشاعر بواقع هذه الرموز وتألمه لهذا الواقع، وبرغبته الجامحة، أو حرصه الشديد على النهوض بها، ذلك هو الإحساس العام والمشترك الذي يجمع هذه الرموز في نفس الشاعر، ولعل هذا الرابط الانفعالي العام الذي يجمع بينها في النفس هو الذي أغنى عما يمكن أن يكون بينها من رابط لغوي متمثل بحرف العطف، فصار حذف هذا الرابط معادلاً لغوياً أسلوبياً للوحدة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر في تعامله مع هذه الرموز التي تمثل كما قلنا تجليات لإحساسه بقدر الانتماء إلى الأمة وتجليات لتحسسه المسؤوليات المترتبة على هذا الانتماء، وما أفضى إليه ذلك من التوتر الانفعالي والصراع النفسي، أو القلق في الرؤيا الذي تصدر عنه هذه القصيدة.

ومما أسهم في التعبير عن هذه الحالة الشعورية استثمار المنشئ لمعاني الأبنية الصرفية في التعبير عن التجربة الانفعالي، وفي إنجاز هندستها الصوتية، وقد تمثل ذلك باستعمال المزيد من الأفعال حيث يشترك والمجردَ منها في المعنى المعجمي العام، ولا شك أن الزيادة في المبنى في النصوص الإبداعية خاصة تصدر عن توتر انفعالي، أو تصاعد في بنيتها الانفعالية، وبذلك يمكن أن نفسر اختيار حاوي للبنية الفعلية المزيدة حيث تشترك مع البنية المجردة بالمعنى المعجمي العام، وقد تمثل ذلك باختيار المزيد في (عرّضْتُ صدري عارياً للصاعقهْ) مع أنه بمعنى المجرد (عرضْت) واختيار المزيد (امتص) في:

وأنا من أجلهم أحرقت تاريخي

وطئت التاجر الوغد المرائي

ثعلب يمتص من أعضائهم

وهج دمائي

فالشاعر هنا اختار المزيد (امتصّ) علماً أنه بمعنى المجرد (مصّ) ومن هذا القبيل اختياره (تذكّر) في (وتذكرت قتال الغول والتنين، في أرضي وكانت وادعهْ) مع أن (ذكر) المجرد بمعنى (تذكّر) كما أنه اختار (روّض) الذي بمعنى (راضَ) و(سحّب) الذي بمعنى (سَحَبَ)"

أترى يولد من حبي لأطفالي

وحبي للحياةْ

فارس يمتشق البرق على الغول

على التنين ماذا هل تعود المعجزات؟

بدوي ضرب القيصر بالفرسِ

وطفل ناصري وحفاة

روّضوا الوحش بروما سحّبوا

الأنياب من فك الطغاة

فاختير حاوي هنا للمزيد (روّض) دون المجرد(راضَ) وللمزيد (سحّب)(11) دون المجرد (سَحَبَ) مع اشتراك كل من البنيتين المجردة والمزيدة في المعنى المعجمي العام ناجم عن إحساسه بما في صيغة (فعّلَ) ما ليس في (فَعَلَ) من القدرة عن التعبير عن رغبته المشبوبة في انبعاث الأمة، واستعادة الصفحات المشرقة من ماضيها.

والتكرار من أبرز المعالم الأسلوبية التي وظّفها حاوي في تشكيله الموسيقي والانفعالي والدلالي لهذه القصيدة، وغني عن البيان أن التكرار من التقنيات الأسلوبية التي يقوم عليها الفعل الشعري، فهو ذو طبيعة تكرارية، وذلك لأن التأثر والتأثير أي الانفعال والإثارة هما الوظيفة الأساسية لهذا الفعل، وعليهما يقوم رصيده الجمالي، يضاف إلى ذلك أن التكرار مما يضفي على النص ما يحتاج إليه من التماسك والانسجام في بنيته التشكيلية الدلالية(12)، وفي إبراز مخزونه الشعوري العام.

واللافت في نص حاوي هذا تنوع مستويات التكرير إلى حد شمل مختلف مستويات اللغة ابتداء بالبنية الصوتية، ومروراً بالبنية المعجمية والصرفية ـ وانتهاء بالبنية التركيبية النحوية، ومن معالم التكرار على المستوى الصوتي في هذه القصيدة ما لاحظناه من هيمنة نوعين فقط من المقاطع الصوتية على القوافي المكررة وغير

المكررة، ولا يخفى ما لهذه القوافي من أثر في تحقيق الترابط النغمي(13) والانسجام الموسيقي في التشكيل الصوتي لهذه القصيدة، ولا يخفى ما لتنوع القوافي الداخلية في الشعر التفعيلة من تنوع في المثيرات الصوتية، مما يفضي إلى تجدد في الاستجابة لدى المتلقي وإلى تنشيط الذائقة المستقبلة للنص.

ومن معالم التكرار في هذه القصيدة التعويل على صيغ صرفية بعينها، كتكرار صيغة اسم الفاعل في القوافي وغيرها (شاهقةْ، صاعقه، يانعة، جامعة، والهة، ذاكرة، معجزات) وجمع اسم الفاعل (حفاة، عراة، طغاة) وصيغة اسم المفعول (مخرَّب، مذهَّب) وصيغة (فِعال) (صغار، طوال، ضئال، رجال، رمال) فتكرار هذه البنى الصفية في القصيدة عامة وفي قوافيها خاصة يوضح مدى استثمار منشئها للبنية الصرفية، في إنجاز البنية الإيقاعية عامة، كما يوضح أننا أمام بنية إيقاعية معْتنىً بهندستها، ومحروصٌ على توظيفها في إنجاز التجربة التي جاءت بها.

ومن معالم التكرار الموظف في النص موضوع الدرس تكرار بعض المفردات، كتكرار لفظ العودة ثلاث مرات كما لاحظنا في عنوان وفي مطلعها، ومن المفردات التي تكررت تكراراً جعلها كلمة مفتاحية في هذا النص كلمة (النار) المرموز بها إلى أداة تعقيم الأمة لنفسها من الأدران التي تحول دون انبعاثها، وقد تكررت هذه الكلمة ست مرات في النص، ومنها:

جرفت ذاكرتي النارُ وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرمادْ
صلواتي سفر أيوب وحبي
دمع ليلى خاتم من شهرزادْ
فيك يا نهر الرمادْ

ومنها:

وليمت من مات بالنار
حملتُ النار للفندق للبيت المخرَّبْ
فيه أطمار أبي عكازه

....

ويتناغم مع تكرار كلمة (النار) المفتاحية والمرموز بها إلى أداة تطلير الأمة تكرار كلمة مفتاحية أخرى، وهي (الموت) التي جاءت في القصيدة سبع مرات بصيغ مختلف، والموت في هذه القصيدة رمز للتطهير الفعلي، لذلك تكرر في تراكيب مختلفة أحياناً ومتكررة أحياناً أخرى، كقوله (وليمت من مات بالنار) فالملاحظ تكرار مفردة الموت في هذا التركيب الذي تكرر ذكره غير مرة في النص مما يجعله أيضاً ملمحاً من ملامح التكرار على المستوى التركيبي النحوي في القصيدة، ومن هذا القبيل في المقطع السابق عبارة (فيك يا نهر الرمادْ) ومنه أيضاً تكرير عبارة (ربَّ ماذا) وعبارة (هل تعود المعجزات) كما لاحظنا من قبل، وكل ذلك يوحي أن تقنية التكرير شملت في القصيدة مختلف مستويات اللغة الصوتية والصرفية واللفظية والتركيبية النحوية، كما يوحي أن هذه الظاهرة ناجمة عن الحرص على

هندسة النص هندسة صوتية مقصودة وموظفة في إنجاز البنية الدلالية والانفعالية والإيقاعية العامة للقصيدة، يضاف إلى ذلك ما يضفيه التكرار على القصيدة من التماسك والانسجام في بنيتيها التشكيلية والدلالية، وفي تعزيز وإبراز بنيتها الانفعالية العامة. وذلك على نحو يَظْهر فيه تكامل وتلاحم هذه الأبعاد في إنجاز التجربة، وكأن كلاً منها يستدعي الآخر بانسياب، لا نشعر معه بتكلف، أو افتعال.

وبعد فإن القول بان ما يتسم به شعر حاوي من القلق في الرؤيا والواقعية في الطرح والتناول لا يعدو أن يكون قولاً وصفياً ناجماً عن تحليل تذوقي استلهم المكون اللغوي للنص، وآمن بأن الشعر عامة والحداثي منه خاصة إنما يقوم على الرؤيا الشاملة التي يتداخل فيها الجزئي بالكلي والفردي بالقومي والكوني أو الإنساني العام، فالقصيدة الحداثية فعلٌ حدسيٌّ في المقام الأول، ومبدأ أوليات هذا الفعل إنما هو التخييل، والإحساس بالأشياء، وأما المنتهى فإن يؤجّجَ إحساسُ المتلقي بهذه الأشياء، مما قد يسهم في تشكيل الذوق العام أو تسليط الضوء على ما يرغب الشاعر في توجيه النظر إليه، وذلك بسلوك رؤيوي، ينأى بالمبدع عن أن يكون واعظاً، أو داعية سياسة أو مصلحاً اجتماعياً، لأن الجماليّة أو الشعرية هي جوهر العمل الفني ورصيده الأسمى.

مصادر الدراسة ومراجعها

- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، القاهرة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
- جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة العربية المعاصرة (في) مجلة عالم الفكر الكويتية، مج22، ع3 ـ 4 عام 1994.
- خليل حاوي، ديوانه، بيروت، ط دار العودة، 1993.
- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية؛ فونولوجية العربية، تر. ياسر الملاح، جدة، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1403هـ ـ 1983م.
- صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر (في) مجلة عالم الفكر الكويتية، مج 22، ع 3 ـ 4 عام 1994.
- عبده بدوي، دور الشعر وخدمته للتنمية الثقافية (في) مجلة عالم الفكر الكويتية، مج 9، ع، 4، 1986.
- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005.
- لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، القاهرة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، ط1، مكتبة الخانجي 1990.

ـ محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية؛ تأسيس نحو النص، تونس، ط1، جامعة منوبة، 2001.
ـ وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، دمشق، ط1، وزارة الثقافة، 2011.

الهوامش:

(1) انظر: صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر في مجلة عالم الفكر الكويتية، مج22، ع 3 ـ 4، عام 1994، ص 88.

(2) وانظر: جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة العربية المعاصرة في مجلة عالم الفكر الكويتية، مج22، ع 3 ـ 4، عام 1994، ص 96، بدوي، دور الشعر وخدمته للتنمية الثقافية في مجلة عالم الفكر الكويتية، مج 9، ع، 4، 1986، ص 52.

(3) انظر: خليل حاوي، ديوانه، بيروت، ط دار العودة، 1993، ص 147 ـ 161.

(4) انظر: لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا اللغة، القاهرة، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 97، 137.

(5) لأهمية الإيقاع والوزن والعلاقة بينهما في الشعر في رأي حاوي: انظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص 131، 251.

(6) انظر: جوزيف شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة العربية المعاصرة، مصدر سابق، ص 95 وما بعدها.

(7) انظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، القاهرة، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 69. والجدير بالذكر أن بعض الدارسين يقسم المقاطع الصوتية في العربية من حيث الطول والقصر إلى نوعين فقط، وهما المقطع الطويل والمقطع القصير. انظر: سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية؛ فونولوجية العربية، ت ر. ياسر الملاح، جدة، ط النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1403هـ 1983م، ص 133.

(8) انظر: وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، دمشق، ط1، وزارة الثقافة، 2011، ص 304 ـ 305.

(9) انظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر، مصدر سابق، ص، 251.

(10) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، ط1، مكتبة الخانجي، 1990، ص 116 وما بعدها.

(11) الجدير بالذكر أن المعجمات لم تذكر استعمال العرب لـ (سحَّب) أي أن العرب لم تستعمل (فعَّل) من (سحَبَ) انظر: اللسان، والقاموس، والوسيط. وهذا يؤيد أن الشاعر استعمل هذه الصيغة بدافع الحاجة إلى دلالتها الصرفية فيما هو فيه، ولم

يستعملها محاكاة لما جاءت به اللغة من قبل.

(12) بات من المعروف عند المعنيين بنحو النص أن اتساق النص وترابطه شكلاً ومضموناً من المقومات الأساسية لنصيته. انظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، تونس، ط1 جامعة منوبة، 2001، ص105 ـــ 113.

(13) انظر: وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، مصدر سابق، ص 306، 314.

□□

عن "ألف ليلة وليلة" وتأثيرها في الأدب الأوربي

□ د. ثائر زين الدين *

كثيراً ما يغفلُ واحدنا قيمة كنزٍ في بيتِهِ، وينظرُ إلى ما لا قيمةَ له عند الآخرين بعين الإعجاب والتقدير! وهذا ما أصابنا نحنُ العرب فيما يتعلّق بواحدٍ من أهم الكتب في التاريخ: "ألف ليلة وليلة!"،فجل ما فعلهُ أجدادنا أنهّم نسخوا الكتاب نسخاً مختلفة، وطبعوه طبعاتٍ متعّددة فحفظوه من الضياع، لكن المستشرقين هم الذين اكتشفوه وأذاعوا فضله! ولعلّ أهم طبعة لهذا الكتاب هي طبعة بولاق، المنجزة في مصر والمعتمدة على نسخةٍ هنديّة أحضرها الميجر الانكليزي ماكان (Macan)من مصر إلى الهند وطبعت في كلكتا مرتين، جاءت الثانية منها كاملة (1833)م وهناك مخطوطات كثيرة ومشهورة للكتاب أقدمها مخطوط جالان (Galand) المحفوظ في المكتبة الأهليّة في باريس.

تُرجمَ الكتابُ إلى لغاتٍ شرقيّة كثيرة: فهناك تراجم تركيّة بعضها ناقص والآخر كامل ترجع إحداها إلى 1636 ، وهناك تراجم فارسيّة وأورديّة عن الأصل العربي والانكليزي.

وقد انتبهَ الغربيّون إلى "ألف ليلة وليلة" حين قامَ أنطون جالان بترجمتها إلى الفرنسيّة، وتؤكد د. سهير القلماوي(1) أن جالان ترجَمَ

* شاعر وناقد من سورية.

قبل ذلك قصص سندباد، ثُم أسعدهُ الحظ بأن أرسلت إليهِ من حلب (وهو يعمل في سفارة بلاده في تركيا) أربعة مجلدات من الليالي فبدأ الترجمة سنة 1704 وأنهاها 1717، ومع أنها لم تكن أمينة للأصل وناقصة فإن سرّ نجاحها الكبير هو شخصيّة المترجم الذي كان قاصاً بطبعه.

بقيت الترجمة المذكورة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تمثل للأوربيين مفهوم الشرق بصورة عامة، فترجمت إلى لغات أوربّا كلها ولاقت نجاحاً عظيماً، ثُمّ جاءت مرحلة أُخرى بدأت فيها تلكَ الشعوب تترجمُ الأثر عن الأصل العربي ومنها ترجمة المستشرق الانكليزي المشهور لين (Ed.w.lane) التي أنجزها بين عامي (1839- 1841) ولقد غيّرت ترجمةُ الليالي إلى أوربا اتجاه النظر إلى الشرق، بل رؤيا أوربّا للشرق وللعرب، ولكنّها في الآن نفسه أثرت في حياة أوربّا أكثر من ذلك بكثير؛ عن طريق تأثيرها على الأدب والمسرح والفن والموسيقا.

وكل ذلك بسبب ما فيها من خيالٍ رائعٍ وثّابٍ غنيٍ ،وجسارة ومغامرة جاءت بدلاً لتلكَ الينابيع الكلاسيكيّة التقليدية التي كان الغربُ قد ملّها!! تكتبُ مجلّة " ابن الوطن " الروسيّة عن الليالي بعد أن ترجمت إلى الروسيّة عن جالان في اثني عَشرَ مجلداً (1763- 1771) وطُبعت مَرات عديدة: " ... لوحة دقيقة لروح ولطابع الحياة المدنيّة، وللطبائع الأسريّة لشعبٍ كانَ قوياً في غابر الأزمان، وانتشرت منجزاتُهُ في أطراف العالم الثلاث. ونحنُ نتعرف من خلال هذهِ الأساطير على العرب تحتَ خيام الصحراء، وفي قصور الخلفاء، وفي المجتمعات التجاريّة، وفي القوافلِ الرُحّلِ، وفي الواقع الاجتماعي" (2).

أما المستشرق الشهير سيمسون دي ساسي فيتوقف عند عنصري الخيالِ والتشويق في الكتاب فيقول: " يجب أن نعد العرب معلّمين لنا في ابتكار الأحداث الشيقة، وفي العناية والاهتمام بالتنويع المستمر من خلال عالم الأساطير المتألق للسحرة والعجائب، الذي يجعل حدود العالم أكثر اتساعاً وثراءً وينميّ القوى الإنسانية، وينقلنا إلى آفاق الروعة، ويثير دهشتنا حيال المفاجآت"(3) ، وستصلُ درجة تقدير هذا الكتاب مرتبةً تجعل كاتباً كبيراً معاصراً هو بورخيس يقول: " لقد نشرَ جالان مُجلدهُ الأول عام 1704 و أثارَ نوعاً من الفضيحة، لكنهُ في الوقت نفسه سَحَرَ فرنسا العقلانيّة التي كان يحكمها لويس الرابع عشر، عندما نتأمل بالحركة الرومنتيكية نفكّر عادةً بتواريخ جاءت جد متأخرة. لكن يمكننا القول إن الرومنتيكيّة بدأت في تلك اللحظة عندما قرأ شخصٌ ما في باريس أو النرويج (ألف ليلة وليلة). هذا القارئ يترك العالم الذي شرّعَهُ بوالو ويدخل عالم الحريّة الرومنتيكيّة".(4)

ويؤكد بورخيس أن الليالي كتاب عَشقَهُ منذُ الطفولة، وأوّل ما قرأهُ من أعمال، وقد أدى دوراً كبيراً في بناء شخصيتِهِ الأدبية: " يبدو لي أن هذا يمثّل أفضل مقاربةٍ لموضوعٍ أحبّه كثيراً، لكتاب عشقته منذ الطفولة هو كتاب (ألف ليلة وليلة) أو كما سمي في نسخته الانكليزيّة – تلك التي كانت أوّل ما قرأت – (الليالي العربية) ، وهو عنوان لا يخلو من الغموض ، رغم أنه أقلّ جمالاً من سابقه"(5) .

وسيرى بورخيس في كتاب " الليالي " لقاءً عظيماً للغرب مع الشرق ، ضمن بعض لقاءات ,أولها حملات وحروب الإسكندر في بلاد فارس والهند وموته أخيراً في بابل وقد أصبح نصفه فارسياً .. لقد أوحى بورخيس من خلال تلك المقارنة الغريبة بأهميّة كتاب الليالي وتأثيره على الغرب ، بل سيذكر في مقال عنوانه " ألف ليلة وليلة " من كتابه "سبع ليال, " الذي يحيلنا عنوانه سلفاً إلى الليالي العربية ,سيذكر أن لقاءات الغرب بالشرق دائماً تركت أثراً عميقاً في الغرب نفسه؛ فهاهو ذا الإسكندر الذي كان ينام والسيف إلى جنبه وكتاب الإلياذة تحت مخدته يتحول جزئياً إلى رجل شرقي بعد لقائه العنيف بالشرق..وهاهي ذي بعض شعارات النبالة في أوربا؛ كما هي الحال مع الملك الإنكليزي الصليبي ريتشارد تستوحى من الشرق الذي قام بغزوه فيصبح اسمه "ريتشارد قلب الأسد" ;لقد دخل هذا الوحش(الأسد) وهو ابن الشرق شعارات النبالة الأوربيّة!

وحين يتحدث بورخيس عن الكتاب نفسه أول ما يستوقفه العنوان، الذي يصفه بقوله:"إنه يكمن كما أعتقد في حقيقة أن كلمة ألف thousandهي رديفة في أذهاننا لكلمة لا متناه infinite. فأن تقول "ألف ليلة" يعني أن تقول: ليال لا متناهية؛ ليال لا تحصى، ليال لا نهاية لها. وأن تقول: ألف ليلة وليلة، يعني أن تضيف ليلة واحدة على الـ مالانهاية، دعونا نتذكر تعبيراً إنكليزياً طريفاً: عوضاً عن "إلى الأبد" يقولون أحياناً "إلى الأبد ويوم"..إن فكرة اللانهاية هي من مادة:ألف ليلة وليلة نفسها"(6).

الكتاب إذاً يترك في نفس القارئ شعوراً مفاده أنك أمام عمل لا متناه،وهذا ما يحدث لمن يحاول قراءته حتى النهاية..إنه سيشعر بالدوار;ليس بسبب الإحساس بالملل ولكن لإحساسه أنه أمام فضاء شاسع لا متناه؛ كل قصّة فيه تفضي إلى الأخرى ، كل حكاية تنفتح على ما يليها !!

وسنسمَعُ من ماركيز ما يشبهُ هذا القول حين يروي أن المصادفة جعلتهُ يعثرُ في مكتبة جدّه على " ألف ليلة وليلة " وأنه لو لم يفعل لما صار أديباً: " هو ما صنَعَ مني أديباً ، بعد أن سحرتني الحكايات داخله ، وأكثر ما شُغفتُ به هو دور الراوي" ، وقبل هذين العملاقين ألم يتمنى فولتير لو أنهُ يفقد الذاكرة ليستعيّد لذّة قراءة الليالي من جديد؟ وهل يستطيعُ قارئ قصص هانس أندرسن أن يتغاضى عن كثير من الإشاراتِ والتشابهات القادمةِ من الليالي إلى قصصه ، والتي انغرست في خيالِهِ الطفل عندما كان أبوهُ صانع الدمى الخشبيّة يروي لهُ تلك الحكايات والحكايات الشعبيّة الدنمركيّة...

لكن من أين جاءت هذه البنية العجيبة المحكمة مع أن للكتاب عشرات وربما مئات المؤلفين، وهو نفسه ليس عملاً أدبياً بقدر ما هو انجاز شعب, أو شعوب, ضمن ما يمكن تسميته الأدب الشعبي أو الفلكلور ؟ يقول المستشرق الذي اشتغل طويلاً على الليالي وما يتعلق بها وأصل نشأتها ماكدونالد Mcdonald D.B. ،وتنقل عنه د. سهير القلماوي :" إن ألف ليلة وليلة عنوان دلّ على أشياء مختلفة في عصور مختلفة ، وهو يريد لبحثه أن يدل على هذه الأشياء بقدر ما يستطيع معلناً منذ البداية أن أطواراً ثلاثة لابد أن تكون قد مرت على مادة الليالي .

فأول طور وجودها على ألسنة العامة وفي ذاكرتهم وهي فولكلور صرف ، وثاني طور تهيئة هذه العناصر الفلكلورية على أيدي كتّاب وأدباء لتصبح قصصاً مكتوباً أو مسمعاً ، وآخر طور وجودها على الصورة المحدّدة في مجاميع من ألف ليلة وليلة "(7)

ويرى ماكدونالد أن ناشري الليالي وجامعيها استعانوا بمواد جاهزة مهيأة لم يعملوا فيها شيئاً وإنما أضافوها كما هي إضافة (8) .

وفي هذا السياق من الحديث عن أصول الليالي يحدّد الباحث الدانماركي الأستاذ أويسترب Oestrup في رسالة دكتوراه له عن الكتاب التواريخ التالية لأصول الليالي : " القرن الثامن الميلادي للترجمة من الهزار أفسان ، القرن العاشر أو الحادي عشر للمجموعة البغدادية ، أوائل دولة المماليك للمجموعة المصريّة ، ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت في القرن الرابع عشر والخامس عشر . أما ما بين أيدينا من نسخ فإنها كلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة 943 هـ ..... "(9)

ويرجع هذا الباحث بعضاً من قصص الليالي إلى كتب عربيّة بعينها ، فهناك ثلاث عشرة قصّة مصدرها كتاب " الفرج بعد الشدّة " للتنوخي ، وكتاب " حياة الحيوان " للدميري وكتاب " بدائع الزهور في وقائع الدهور " لابن إياس الحنفي ، وكتاب " قصص الأنبياء أو العرائس " للثعالبي ، وبعض الكتب الصوفيّة ككتاب " تزيين الأشواق " ، وبعض الكتب في أخبار الصالحين مثل كتاب " روض الرياحين في أخبار الصالحين " لليافعي .... إلخ (10)

ويعبّر بورخيس عن ذلك بصورة فنيّة فيقول : " إن أصل الكتاب غامض ، يمكننا أن نفكّر بالكاتدرائيّات المسمّاة خطأ" قوطيّة التي هي نتاج أجيال من الناس . لكن ثمّة خطأ جوهري: هو أن فنّاني وحرفيي الكاتدرائيّات كانوا يعرفون ما يفعلون ، في حين أن حكايات (ألف ليلة وليلة) ظهرت بطريقة غامضة . إنها عمل آلاف المؤلفين وليس بينهم من كان يعلم أنه يشارك في بناء هذا الكتاب المرموق ، وأحد أكثر الكتب شهرة" في كل الآداب"(11) .

وقد نجد بين الباحثين الذين تناولوا الليالي من يحسم أمر تأليفها وينسبه ليس إلى أفراد بعينهم بالتأكيد بل إلى شعب واحد كما فعل الأب أنطوان الصالحاني ، وهو أحد الآباء اليسوعيين في بيروت وقد عاش في القرن التاسع عشر ورأى أن الليالي تأليف" عربي تماماً ، ومن الأسباب التي ساقها لدعم رأيه ذكر خلفاء وملوك عرب مثل هارون الرشيد ، والأماكن التي جرت فيها القصص وهي على الأغلب بغداد ودمشق ومصر وما إلى ذلك ، وقد أصدر الأب الصالحاني طبعة" خاصة" من الليالي (1888- 1890) اعتمدت في الأساس على نسخة بولاق ، ولكنّه حذف منها أشياء كثيرة لدواع أخلاقيّة .

لقد أعجب الأوربيون بهذا الكتاب أيّما أعجاب وترجموه بعد الترجمة الفرنسية الشهيرة إلى الإنكليزيّة والإيطاليّة والإسبانيّة والبرتغاليّة والروسيّة والدانماركيّة والهولانديّة والرومانيّة والألمانيّة والسويديّة والهنغاريّة وغيرها ولاقت هذه التراجم جميعها نجاحاً عظيماً حتى نكاد لا نجد اليوم في تلك البلاد من الأطفال أو

اليافعين من يجهل سندباد وعلاء الدين وعلي بابا وشهرزاد ومرجانة وغيرها من شخصيّات الليالي. وقد أثّر هذا الكتاب تأثيراً عظيماً في الثقافة الأوربية عموماً والأدب بصورة خاصة فكان الوجه الأبسط لهذا التأثر هو محاولات تقليد انطون جالان تقليداً مباشراً ، كما فعل جاوزت GAZOTTE الذي نشر ما سمّاه تكملة ألف ليلة وليلة(Suite de 1001 nuits) ، وهذا ما فعله برتن الذي ترجم الليالي أيضاً إلى الانكليزية 1885 ، حين نشر سبعة أجزاء أخرى سمّاها " ليالٍ ملحقة بألف ليلة وليلة "، وذهب مترجمون آخرون إلى البحث في آداب شعوب الشرق عن ليالٍ مشابهة، فأصدروا : قصصاً فارسيّة ، وأخرى تركيّة ، وثالثة مغوليّة ورابعة تتريّة وما إلى ذلك .

ودفع هذا الكتاب الباحثين إلى التنقيب عمّا يشبه الليالي ذائعة الصيت فوفق الأستاذ باسيه " BASTE " إلى إيجاد كتاب "مئة ليلة وليلة" المغربي ونشر عنه مقالاً في مجلّة " التقاليد الشعبيّة – Traditions Populaires " فلفت بذلك نظر الأستاذ دوممبين ، فترجم الكتاب إلى الفرنسيّة وعلّق عليه (12).

وألّف لاكروا كتابه " ألف يوم ويوم / حكايات فارسيّة " les : "Petis de la croix 1001 jours / contes persanes " ،وهاهي الكتب القديمة تتأثر بالكتاب الذي غزاها من الشرق فتأخذ شكله ، إن القصص الغاليّة التي أخرجتها ملكة نافار ونشرها (Monhy) سنة 1740 بعنوان (Heptamero)يعاد إخراجها وتنشر تحت عنوان " ألف حظوة وحظوة – Les Mille et un Faveurs ".

وسيدفع هذا الكتاب كثيراً من أدباء الغرب إلى الارتحال نحو الشرق - بعد أن كانت تلك الرحلات وقفاً على السياسيين والتجّار والعلماء - وهم يحملون في أعماقهم مدن ألف ليلة وليلة ومن هؤلاء تيوفل جوتيه T.tautier وجرار دونرفال G.de Nerval ومكسيم دوكان M. DE CAMP .....

وحين ترجمت الليالي إلى الروسيّة عن ترجمة جالان (1763 – 1771)، اجتذبت بشدّة أنظار القرّاء والمثقفين والكتّاب الروس وأعيدت طباعتها مرّات متتالية وروى المستشرق الروسي الكبير كراتشوفسكي أن قصص "ألف ليلة وليلة "و" القصص الشرقيّة " كانت أكثر الضروب الأدبيّة المحببة في الأدب الروسي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر (13) .

وأثرت الليالي في نتاج معظم الكتّاب والشعراء الروس في تلك المرحلة وأهمهم الرومانسيين وعلى رأسهم بوشكين ، وبدا ذلك واضحاً في بعض أعماله مثل :

" روسلان ولودميلا – ليالٍ مصريّة – أند جيلو – القمر يتألق – التعويذة " حيث تجاورت عند المبدع مع الأساطير الشعبية الروسيّة وعناصر الفولكلور الروسي .

ولن ينتهي تأثير الليالي عند إدخال أشكال جديدة على الأدب الأوربي كقصص الحيوان و الجن وأدب الرحلات ، والمساهمة في نموّ أدب جديد وهو أدب الهجاء والسخرية "Satire " :كما رأينا عند الفرنسي مونتسيكو في كتابه " رسائل فارسيّة " الذي كتبه في الثلث الأول من القرن الثامن عشر ، وعند

فولتيير نفسه في كتابه : "رسائل أمابيد – Letters d'Amabed " فسيؤثر العمل في موضوعات الكتّاب والأدباء الأوربيين كما شاهدنا عند الشاعر تنسون Tennyson و دوكوينسي Dequincy وستووي H. B.Stowe وسيلقي بظلال جميلة على المسرح الأوربّي فإذا بجول فيرن Verne يكتب للمسرح " ألف ليلة وليلة – Les Mille et une Nuits "، وليسنج Lessing الانكليزي يكتب مسرحية " علاء الدين " وبومارشيه Beaumarchais الفرنسي يكتب مسرحيته " حلّاق أشبيلية " ، وغيرها من الأعمال المسرحيّة التي أوحت لكبار الموسيقيين الأوربيين أن يؤلّفوا مقطوعات موسيقيّة وأوبرات كثيرة تستوحي الليالي كما فعل روسيني عندما حوّل " حلاّق إشبيلية إلى أوبرا : "Le Barbier de Seville –Rossini"، وكما فعل موزارت في أوبرا زواج فيغارو " Les Noces de Figaro –Mozart"،وأوبريت" معروف الإسكافي" ويتأثر فن الباليه بذلك فيشاهد الجمهور الأوربي أجمل الباليهات المستوحاة من ألف ليلة وليلة :" شهرزاد " ، و"ثورة الحريم " وغيرها .....

وسنسرفُ في الحديث لو استعرضنا شهادات كبار الكتّاب في تأثير الليالي على إبداعهم، وستصبحُ المسألةُ أكثر تشويقاً وصعوبةً لو حاولنا دراسة ذلك في إبداعاتهم روايةً وقصةً ومسرحاً وأوبّرا وما إلى ذلك؛ إن هذا الأثر الشعبي الشفوي الذي اشتركت في تكوينهِ شعوبٌ غير قليلة من هنودٍ وفرسٍ وعربٍ شاميين وعراقيين ومصريين ودوّنَ حوالي القرن الخامس عشر في الإسكندريّة أو القاهرة ثُمّ انطلَقَ في أرجاء العالم، هو واحدٌ من أكثر الكتب شهرةً في كل الآداب ومن أكثرها تأثيراً في إبداع المبدعين، إنه كتابٌ لا يموت – على حد تعبير بورخيس – إنه شاسعٌ ورحبٌ وليس من الضروري أن تكونوا قد اطلعتم عليّه أو قرأتموه لأنّه جزءٌ من ذاكرتكم وفكركم ووجدانكم!

الهوامش

(1) انظر :سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف بمصر 1966 ، ص 17- 18.
(2) د. مكارم الغمري ،مؤثرات عربية وإسلاميّة في الأدب الروسي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 155 الكويت ، نوفمبر/تشرين الثاني 1991، ص40.
(3) نفسه ، ص 40- 41.
(4) بورخيس ، سبع ليال ، دار الينابيع ، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دمشق2009، ص61- 78
(5) نفسه ،ص 61.
(6) نفسه ،ص 65.
(7) د. سهير القلماوي ، سابق ، ص 46.
(8) نفسه ، ص46
(9) [1] نفسه ، ص 42
(10) نفسه ،ص 42
(11) بورخيس ، سابق ، ص68.
(12) د. سهير القلماوي ، سابق ص67
(13) د. الغمري ، سابق ، ص 40 / نقلاً عن ل. جر وسمان ، ليرمونتوف وثقافة الشرق " ، في التراث الأدبي ، ج 43-44 . موسكو 1941 ص 684

عصر العولمة واللغة العربية في الصحافة الوطنية

□ هاجر بكاكرية ـ طارق بوحالة *

المداخلة

يعد الأدب العامل الأساسي في إثراء اللغة العربية بجماليات ترتقي بها وتنعكس لاحقاً في حقول ثقافية أخرى وهذه حقيقة يؤكدها تاريخ الثقافة العربية خلال القرن الماضي ولكن في الفترة الأخيرة ولنقل مع ارتفاع صدى العولمة وتأثيرها على كافة المجالات بدأت انتقادات عدة توجه إلى لغة الأدب نفسها فهناك تراجع ملموس في إثراء لغة الأدب المعاصر بالرغم من أنها كانت في العقود السابقة تشكل رافداً إيجابياً انعكس على الصحافة والأغنية والسينما والدراما التلفزيونية ولكن المعادلة انعكست اليوم فأصبحت العولمة المتحكم الرئيس في ا لصحافة وغيرها وتحول الأدب إلى تابع بعد أن كان متبوعاً ،

ويشير فاروق شوشة أمين عام مجمع اللغة العربية إلى أن أهم خصائص نمو اللغة في المجتمع هي التواصل ورأى أن وسائل الاتصال الحديثة بقدرتها الكبيرة على التأثير لم تعد تهتم بالبرامج الثقافية التي تخدم تطور اللغة والأدب العربي ويقول في ذلك "لن تصدق أن هناك بعض الخدمات الإذاعية تخلو من برامج عن الشعر.... فلا بد من وجود نافذة للشعر

* أستاذ مساعد قسم ب المركز الجامعي ــ ملية ــ معهد اللغات والآداب ــ قسم اللغة العربية بالجزائر.

المعاصر وللأدب الحديث يقدم من خلالها المبدعون أعمالهم نريد برامج ترتبط بالواقع الثقافي والفكري والإنساني"(1). والأمر ذاته نجده في صفحات المجلات والجرائد فقد ربطت الثقافة بمجموعة من العناوين المتمثلة في الأخبار الفنية الغنائية والسينمائية لا غير أما ما يخص الأدب وأجناسه فقلما نجد خبراً عارضاً وذلك ظناً من هذه الوسائل بتأثير من العولمة أن هذا ما يطلبه الجمهور وأن المتلقي يرفض كل أنواع الثقافة التي تدخل باب الجد والتعلم ويكتفي بالسفاسف فقط لذلك قليلاً ما نجد مقالات أدبية ذات مستوى في الجرائد والمجلات خاصة الجزائرية منها فأغلب الجرائد ذات الصيت والتي تصل كل الناس لا نجد فيها عموداً أدبياً إلا فيما ندر.

وقد ترك هذا أثراً ساهم في ضعف اللغة العربية في المجتمع ويرجع ذلك إلى جملة عوامل كضعف التعليم اللغوي في المدارس والجامعات وسيطرة لغة الإعلام كنتيجة حتمية لتأثير العولمة حيث نرى الأجيال الجديدة عندها حالة من ازدراء اللغة العربية بينما تقبل على تعلم اللغات الأجنبية ولنا في طلبة اللغة العربية وآدابها خير مثال فالطالب عاجز عن كتابة جملة عربية سليمة من الأخطاء الإملائية والنحوية والصرفية وهو المتخصص ناهيك عن غير المتخصص ويقول خالد الجبر في ذلك "مع دخول العولمة وانعكاس مفرداتها وما تحمله من مخاطر على أوجه التعبير المتفاوتة بما فيها الأدب وجدنا أنفسنا في نفق مظلم لم نستطع الخروج منه حتى الآن وقد استسلم قسم من الجيل المعاصر الذي ظهر وسط هذه المعطيات للشروط المستحدثة غير المفروضة أحياناً والسائدة دائماً وتفاوتت أشكال ذلك في النتاجات التي تحمل مسمى أدبية"(2) ويمكننا القول إن اللغة العربية في العصر الحاضر تواجه تحديات صعبة بسبب غلبة المصالح المادية والتأثير الإعلامي وتبشير العولمة بأن اللغات الأجنبية عموماً والإنجليزية خصوصاً هي اللغات العالمية كونها لغات الاتصال العالمي وعصرنا عصر اتصال وتواصل ولكن ما زاد من صعوبة هذا التحدي أهلها لأن أغلبهم انجر وراء العناوين البراقة للعولمة بسبب سيطرتها على الإعلام الذي أصبح السلطة الأولى لا السلطة الرابعة وسنجيب على مجموعة من التساؤلات مثل: ما هو تأثير العولمة على لغة الصحافة الوطنية؟ وما هو حال اللغة العربية في الصحافة الوطنية؟ وما علاقة العولمة في ضعف مستوى اللغة العربية عند أهلها؟

وللإجابة عن مجموع الإشكالات المطروحة لا بد أن نقف عند جملة من النقاط:

1) ماهية العولمة:

أصبحت اليوم من المواضيع الأكثر تداولاً وإثارة للجدل في الفكر العربي المعاصر وذلك بسبب تعدد تعريفاتها واختلافها فمن الصعب وضع تعريف جامع مانع لها كما لا يوجد اتفاق بين الباحثين والمحللين حول بداية زمنية محددة لتفاعلات ظاهرة العولمة فهي بالنسبة للبعض لا تعد ظاهرة جديدة جاءت مع الثورة المعاصرة في الاتصالات والمعلومات بل بدأت في أوربا القرن الخامس عشر وتسارعت مع الثورة الصناعية في

القرن الثامن عشر وأصبحت واقعاً ملموساً مع الثورة التقنية في القرن العشرين وللعولمة كما سبق وقلنا تعريفات عدة منها(3):

- هي حقبة زمنية محددة من التاريخ أكثر منها ظاهرة اجتماعية أو إطار نظري.

- مجموعة ظواهر اقتصادية تتضمن تحرير الأسواق وخاصة القطاع العام.

- ثورة تكنولوجية واجتماعية.

- وهناك من يرادفها لمصطلح أمركة وأنها تعبر عن الهيمنة الأمريكية في العالم.

ومن جملة التعريفات العديدة المبثوثة في مراجع مختلفة أخذنا بالتعريف التالي: "هي انتشار الرأسمالية العالمية وعمق الترابط بين المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية وكذلك الاقتصادية والوعي العالمي المتزايد بإشكالية نحن وهم نظراً لتهاوي الحدود القومية التقليدية في ظل ثورة الاتصالات"(4) فهناك من نظر لها نظرة إيجابية كالليبرالية ورفعت لها شعارات براقة كالعالم الواحد والاقتصاد الكوني والثقافة العالمية وهناك من رفضها لأنها تؤكد من وجهة نظره هيمنة الفكر الغربي وتبعية العالم الثالث وهذا أقرب المفاهيم إلى مفهومنا لذلك سيكون منطلق المداخلة.

ولأن للعولمة أبعاداً عدة وهي سبب تعدد مفاهيمها كالبعد السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي وإن كانت في اعتقادنا سلسلة مترابطة تؤثر وتتأثر ببعض والأكثر تحكماً في جملة هذه الأبعاد هو البعد الاقتصادي فالفكرة الماركسية القائلة بوجود بنيتين في المجتمع بنية تحتية متمثلة في الحياة الاقتصادية وأخرى فوقية هي الجانب الفكري هي حقيقة جلية فيما نعيشه اليوم فالبعد الاقتصادي هو الفاعل والمحرك لكل أبعاد العولمة الأخرى وسنركز بالتحديد على البعد الثقافي لأن الإعلام والصحافة أساس فيه وهذا يجعلنا ننتقل للحديث عن علاقة العولمة بالإعلام وتحديد ماهية عولمة الإعلام.

2) عولمة الإعلام:

الإعلام والثقافة كل لا يتجزأ فما تمارسه العولمة وما تتركه من آثار في المجال الثقافي ابتداء من التعليم والدين والعادات والتقاليد وسائر مكونات المنظومة الحضارية ينقلنا للحديث عن علاقة العولمة بالإعلام، الحقيقة أن الظاهرتين متصلتان لا يمكن فصلهما في عالمنا المعاصر فقد أثرت العولمة لدرجة كبيرة على الأنشطة الإعلامية ولا تخلو ظاهرة من ظواهر الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا ولعبت وسائل الإعلام (العولمة) إن جاز التعبير دوراً مهماً فيها ويمكن أن نعرف إعلام العولمة "بأنه سلطة تكنولوجية ذات منظومات معقدة لا تلتزم بالحدود الوطنية للدول وإنما تطرح حدود فضائية غير مرئية ترسمها شبكات اتصالية معلوماتية على أسس سياسية واقتصادية وثقافية وفكرية لتقديم عالم من دون دول"(5) هذا يجعلنا أمام مد عولمي واسع أثر على مركز ومجال حساس فعولمة الإعلام سمة من سمات العصر فالإعلام اليوم يلعب في ظلها دوره الأكبر في تنفيذ خططها وبرامجها في جميع المجالات وعن أهمية وظيفة إعلام العولمة تقول

عواطف عبد الرحمن "في ظل صعود الإعلام السمعي البصري أصبح المؤسسة التربوية والتعليمية الجديدة التي حلت محل الأسرة والمدرسة والتي تقوم بدور أساسي في تلقين النشء والأجيال الجديدة المنظومة المعرفية المنزوعة من سياقها التاريخي للقيم السلوكية ذات النزعة الاستهلاكية ومن خلال هذه الوظيفة يمثل الإعلام أخطر أدواره الاجتماعية التي تتمثل في إحداث ثورة إدراكية ونفسية تستهدف تأهيل البشر للتكيف مع متطلبات العولمة وشروطها"(6) وخطورة هذا الحديث تتجلى في أن الأقوى هو الذي يسيطر على العالم فعالم اليوم لا بقاء فيه إلا للأقوياء ولا كلام إلا لمن يمتلك القوة فإعلام العولمة يسعى للترويج لأهداف ومضامين صاحبه (الغرب ـــ دول الشمال) أي ما يناسب إيديولوجية ورغبات المرسل فالنظام المهيمن اليوم على الاتصال (الإعلام) في العالم العربي إما الدولة أو الآخر الأجنبي المتقدم وهذا الأخير مسيطر بالأساس على الدولة لذلك يزول في ظل هذا الواقع ما يدعى بحيادية الخطاب الإعلامي ويتحول إلى زعم من المزاعم وقد نتحدث عن إمكانية الأخذ بالتقنيات والأجهزة الحديثة دون أن نتأثر بأفكار وإيديولوجية صاحبها ودون أن نتخلى أو تتزعزع هويتنا الثقافية وفق الرأي القائل بأخذ أفضل ما عندهم وأفضل ما عندنا لكن هل يمكن ذلك؟ الجواب لا يمكن لأن كل منتج حضاري يخلق ثقافته الذاتية لأنه نتيجة ثقافة معينة قبل أن يكون منتجاً يقول داريوش شايغان "هناك في الغالب ميل إلى اعتبار التقنية شيئاً محايداً غير عدائي قابلاً للاستخدام في غايات شتى وربما نفرط في تناسي حقيقة أن جوهر التقنية لا تقنية فيه البتة أما الاعتقاد بفصل التقنية عن القيم التي تولدت عنها فهو محاولة على كثير من السذاجة والتفاهة"(7) فما نلاحظه من ثورات اتصال ومعلومات واتفاقيات دولية وتطورات إعلامية مذهلة حولت العالم إلى قرية ثقافية واحدة لم يعد بإمكان الثقافات التقليدية (دول العالم الثالث) أن تجابهها لأنها مزودة بوسائل وفعاليات قادرة على اختراق الغرف المغلقة والأصقاع النائية وإن كان للتطور التقني التكنولوجي للإعلام إيجابيات فإنه بالنسبة لنا مرتبط بنوع من الهيمنة تهدد بالتبعية والاستلاب الثقافي وفقد الهوية خاصة مع الجيل الجديد الذي انقطع عن تاريخه وقيمه وعاداته في ظل الزخم المتزايد من التطورات المذهلة والساحرة التي لا تترك وقتاً للالتفات خارج إطارها وما ترغب في ترويجه فالمربي اليوم هو إعلام العولمة لا الأسرة ولا المدرسة بل ما حدث أن الأسرة ومنظومة التعليم أصبحت تابعة هي الأخرى.

"ولأن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده والسبب في ذلك النفس أبداً تعتقد فيمن غلبها وانقادت إليه"(8) كما يقول ابن خلدون فالتفاعل الثقافي بين الأمم صار عن طريق الغلبة الإعلامية وهي طريقة غير محسوسة ويومية التفاعل لذلك تعاني الصحافة والإعلام العربي تحديات صعبة جراء عولمة وسائل الاتصال فإغراق الدول بالكم الهائل من المواد الإعلامية على اختلافها مكتوبة أو مسموعة أو مرئية إنما يقصد التأثير في عقول الناس والسيطرة

عليها فهي تحقق الامتصاص اللاواعي للآخر، لذلك كانت وضعية العرب جراء ما يتلقونه من الخارج وضعية المستسلم دون قدرة على مواجهة هذا المد الإعلامي لأنه المتحكم في كافة المجالات ابتداء من الاقتصاد المحرك الأول وصولاً إلى الثقافة، وبهذا انتقل ما يطلق عليه التقارب بين الثقافات وإمكانية جعل العالم قرية واحدة من مفهوم إيجابي إلى مفهوم سلبي وخطير لأنه يهدف في ظل العولمة إلى إزالة الخصوصيات الثقافية ودمجها في ثقافة المسيطر أي ثقافة الغربي أوربياً كان أو أمريكياً وإن كان لأمريكا اليوم قصب السبق وذلك لتمكن انقياده فيما بعد، وإعلام العولمة هو إعلام استهلاكي يسعى لتكوين الحياة الاجتماعية للشعوب وفق مصالح الأطراف المسيطرة على مراكز الإعلام وهو يهدف إلى تغيير الواقع الثقافي من خلال تعويد المتلقي على مشاهدة ومعايشة المغري من الثقافة الغربية ويعمل دائماً على التفنن في تطوير أساليبه لتؤثر في المتلقي وأهم ما تعتمده تقديم المواد الإعلامية السهلة والسريعة.

الصحافة المكتوبة في ظل العولمة وأثرها على اللغة العربية

1) **اللغة العربية والعولمة**: تشكل الصحافة أهم الروافد التي تساهم في ارتقاء المستوى الفكري واللغوي للمجتمعات ولقد اعتمدها الأدباء العرب في عصر نهضتهم بعد حملة نابليون كأساس لنشر أعمالهم ومدوناتهم ولكن تراجع هذا الدور بمراتب بعد موجة العولمة الإعلامية التي سادت العالم فنجد تراجع مستوى اللغة العربية وانحداره إلى الدرك الأسفل فقد سعت العولمة لمجموعة من الأهداف من بينها العمل على تفكيك الهويات والثقافات القومية وتغليب ثقافة المسيطر لكي تبقى تابعة لها وركزت على اللغة باعتبارها أساساً من أساسيات الهوية فاللغة ظاهرة اجتماعية وطيدة الصلة بأفكار الناس وأحاسيسهم وأعمالهم وليست مجرد وسيلة تواصلية بين الناطقين بها بل هي هوية المتكلم تتضمن فكره العقائدي والثقافي وترتبط بقوة أهلها أي تتماشى طردياً مع حالتهم الحضارية لذلك سهل على العولمة أن تنخر في الجذور الأصيلة للغة العربية الفصحى وتتحكم فيها حتى انتقلت من حال إلى حال، واللغة العربية جزء من هوية العربي وبتساهله ومساهمته في ضياعها وعدم التدقيق فيها ساهم في تفكك هويته القومية وهذا يعطينا صورة واضحة على حالة التخلف العربي ويقول فيخته "أينما توجد لغة مستقلة توجد أمة مستقلة لها الحق في تسيير شؤونها وإدارة حكمها"(9) من هذا الباب استغلت العولمة اللغة لضرب الهوية العربية وذلك باتهام العربية بالعجز وعدم القدرة على التماشي مع تطور العصر وثورة المعلومات الحاصلة واعتمدت عدة وسائل وخطط ولكن اعتمادها الأساسي كان الإعلام والصحافة نظراً لأهميتهما وقدرتهما على استلاب العقول خاصة الاستهلاكية كالعقول العربية.

ومن وسائل الإعلام التي اعتمدتها العولمة الصحافة المكتوبة خاصة في مراحلها الأولى ولحد اليوم مع انتقال أغلب الصحف المكتوبة

إلى صحف الكترونية يسهل على القارئ تصفحها وتحميلها في ثوان حتى يصل إلى ما يرغب وتمكنت من التأثير في لغة الصحافة المكتوبة فقد درج اللحن في اللغة العربية على نطاق واسع وأصبح يشكل خطراً يهدد فصاحتها نتيجة سرعة إنجاز المادة الإعلامية وعدم تدقيقها لغوياً المهم النشر والترويج أي الزخرف الخارجي فقط على حساب صحة اللغة وأسلوبها لذلك اتسمت لغة الصحافة بسهولة الألفاظ وبساطة التعبير والإكثار من أدوات الربط والجمل الاسمية على حساب الجمل الفعلية والتساهل في قواعد النحو والصرف وحتى في الإملاء وحجتها في ذلك فهم عامة الشعب ولكن حقيقة الأمر أنها العولمة تسعى لإفقاد الدهماء لسانها و معرفتها بلغتها الصحيحة وترويج أساليب اللغات الأجنبية المسيطرة أو اللغة العامية على حساب لغة الهوية والانتماء ما جعل الأمر ينحدر إلى مآل خطير يهدد لغة الضاد وهذا لا يدخل ضمن باب التهويل والحديث الخشبي الذي يطلق عادة لأن الأدلة والبراهين سيدة الموقف وهذا دون شك أحد أهداف عولمة الإعلام وهو الوصول إلى التساهل في أهم خصوصيات الهوية العربية ولأن الإعلام (الصحافة) السلطة الأولى في عالمنا اليوم فشيوع مثل هذه الأخطاء والمغالطات في حق اللغة العربية امتد إلى ميادين أوسع أهمها ميدان التعليم فانتقل الخطاب الأكاديمي بدوره إلى نمط لغة الصحافة ومن أبرز مظاهر العولمة اللغوية ما يلي:

الثنائية اللغوية:

ظهرت في لغة الصحافة وانتقلت إلى ميدان التعليم، فسيطرت اللغة الأجنبية في المدارس ووسائل الإعلام مما أدى إلى تكوين جيل فاقد للهوية اللغوية تماماً بل وفي الأغلب يفضل الأجنبية كونها تساير التطور الحاصل عكس لغته الأم وهذه فكرة نابعة عن العولمة أساساً، فالقراءة والتعلم بغير اللغة الأم يهدد اللغة العربية ويفقد العربي خصوصيته الثقافية وقيمه ونجد عدداً كبيراً من الطلاب لا يتحدثون الفصحى ويخجلون منها ويرونها بعين التخلف والرجعية في المقابل يربطون التطور والتقدم والعلم بلغة الآخر الحية.

المزج اللغوي:

وذلك بكتابة الكلمات العربية وعادة العامية بحروف لاتينية (إنجليزية أو فرنسية) فالسبب يعود إلى أن كل أجهزة التواصل اليوم هي ملك لصناعها وتعبر عن هويته فنجد في أغلب الأجهزة الحروف الأجنبية دون العربية ولأن استخدام الأجهزة صار كالماء والهواء للإنسان فلا محالة ستؤثر ثقافة صانعه على هوية مستهلكه وحتى إن امتلك العربي اليوم جهازاً يحتوي لغة عربية دائماً ما يفضل استخدام الأجنبية ويردد أنها الأسهل وأن تعريب الأيقونات عربياً يفقده القدرة في التحكم في الجهاز بيسر وانسيابية وهذا أمر واقع نعيشه جميعاً ولا يمكن إنكاره.

نشر البحوث العلمية باللغات الأجنبية:

وذلك ناتج عن عقدة النقص التي مكنت لها العولمة في ذهن العربي بأن لغته أقل من باقي اللغات الأجنبية وذلك بترويج أنها لغات العلم والمعرفة فلإمكانية نشر بحث علمي في مجلات علمية محكمة يتطلب نشر ملخص باللغة الأجنبية على الأقل إن لم يكن البحث كاملاً لتعترف به الجامعات ومثال ذلك مجلة التواصل التي تصدرها جامعة باجي مختار عنابة وغيرها فمجلة أدبية عربية تعنى بمتخصصي اللغة العربية تستلزم نصاً أجنبياً وإلا يرفض النشر فكيف نتحدث عن العامة كما تشترط مجموعة من المجلات كتابة أسماء الأعلام الأجنبية بلغتهم لماذا لا يحدث العكس لماذا في بحوثهم ودراساتهم عن العرب لا تكتب أسماؤنا بلغتنا كما أن كل المذكرات العربية في جامعاتنا تشترط ملخصاً للعمل باللغة الأجنبية وكأنه فرض وإلا عرض ببحثك من الناحية المنهجية أما المذكرات المكتوبة باللغة الفرنسية أو الانجليزية في التخصصات العلمية والأدبية لا تشترط ملخصاً بالعربية.

هذه بعض مظاهر العولمة اللغوية وليست كلها ولكنها تكفي لإعطاء صورة واضحة عن مآل لغة الضاد في عصر العولمة.

2) لغة الصحافة في ظل العولمة:

تستطيع وسائل الإعلام أن تؤثر إيجاباً في اللغة العربية كما يمكنها أن تؤثر سلباً لأن وسائل إعلام اليوم تدخل ضمن المفهوم الذي أوردناه سابقاً عولمة الإعلام لذا فالمنحى السلبي يتجلى بصورة أبرز لأن كثرة الأخطاء اللغوية وشيوعها ليس وليد الصدفة بقدر ما هو تحقيق للتساهل الذي تريده العولمة وذلك لرفع قدر اللغات الأجنبية مقارنة باللغة العربية وهذه الأخطاء تترك أثرها على المتلقي وتصبح من وجهة نظره هي عين العربية مع أنها أبعد ما تكون عنها "وقد تفشت أخطاء اللغة بصورة واضحة بين البرامج والفقرات المختلفة والأحاديث والمقالات وغير ذلك من المواد الإعلامية مما أصبح ينذر بخطر محدق فاللغة القومية هي رمز العزة والكرامة في غيابها تتفكك الشعوب وتضمحل الروابط وتتداعى وينحسر الانتماء"(10) وهذا هو المراد الحقيقي للعولمة لذلك سيطرت على منافذ الإعلام بما فيه الصحافة المكتوبة.

3) الصحافة المكتوبة واللغة العربية:

تطورت الصحف فساهمت مع وسائل الإعلام الأخرى في تغيير طبيعة الحياة الاجتماعية وأثرت في جوانب حياتية مختلفة بما فيها التواصل اللغوي خاصة أنها تجاوزت الحدود القومية وانطلقت إلى عالم واسع وضيق في الآن ذاته بسبب تحوله إلى قرية صغيرة فأصبح ما يحدث في الجزائر يسافر في ثوان إلى كل العالم.

والصحافة تمكن الإنسان من أن يصبح عضواً في المجتمع يقرر لنفسه وبنفسه إن كانت مستقلة ويخضع للآخر إن كانت تابعة ولهذا كان للغة الصحافة أثر واضح على لسان المتلقي وعلى قلم الكاتب فتغيرت كثير من تراكيب الجمل اللغوية وأصبح لأساليب اللغات الأجنبية تأثير في خصوصية اللغة العربية وفرادتها تقول

هانز فير: "ظهر في العربية المعاصرة أسلوب صحفي ينم عن تأثيرات أجنبية وله شكل موحد في كل أنحاء العالم العربي لقد وصل هذا الأسلوب إلى قطاعات كبيرة من السكان"(11).

خاصة أنها لغة عامة يتفق القراء على فهمها وإدراكها لذلك تعد أكثر تأثيراً ورواجاً ولغة الصحافة اليوم تبتعد عن قواعد الصياغة والتراكيب التي ألفها العرب في لغتهم وهو نتيجة ضعف مستوى الصحافيين لأن معظمهم عبارة عن منتجات معولمة أي أنهم لا يهابون الخطأ في حق لغة الضاد ولا يرونه حدثاً ذا قيمة كما أنهم يعتمدون التفكير بمنطق اللغة الأجنبية التي درسوا بها واعتاد سمعهم على امتزاجها بلهجتهم فتراكيبهم أقرب لها من اللغة التي يكتبون بها فقليلاً ما تلتزم لغة الصحف القواعد النحوية والصرفية والدلالية والتركيبية خاصة وذلك لانعدام التدقيق اللغوي المتمكن فنجد أن المدققين اليوم هم طلبة أدب عربي لا يميزون في الغالب بين التاء المربوطة والمفتوحة فكيف لهم أن يصححوا التراكيب والأخطاء اللغوية لهذا أصيب النظام اللغوي العربي بكثير من التشوه.

ونجد أن الغالبية اليوم تعتقد أن لغة الصحافة هي اللغة العربية الفصيحة ويدعون أنهم على دراية بلغتهم وأن الحديث عن الاستلاب اللغوي بتأثير من العولمة إنما هو من توهم الفئة المتعصبة والتي تمج الانفتاح على الآخر لا أكثر ذلك لأن الأخطاء اللغوية الشائعة تحولت إلى استعمالات صحيحة مع الزمن يقول عبد الرحمن الحاج صالح: "ففيه الصواب والخطأ والصواب فيها أن يجري استعمال الوضع على ما تعارف عليه أصحاب هذا الوضع وما اشتهر فيما بينهم من أساليب استعمالهم والخطأ هو ما خرج عن هذه الأساليب خروجاً واضحاً"(12).

وحادت لغة الصحافة اليوم عن اللغة العربية الفصحى بصور عديدة أبرزها:

ـ استخدام لغة هجينة بين العامية والأجنبية، فاللغة الأجنبية أدخلت أساليب ومفردات تم تعريب بعضها واستخدام الآخر كما هو وهذا غير من نظام الجملة العربية فلا تخضع دائماً هذه المفردات لقواعد البنية العربية والمحير أن هناك من الكلمات الدخيلة ما له مقابل عربي ولكن مع هذا يتخير الكاتب الأجنبية دونها وهذا نتيجة النظرة الفوقية للغة الغالب بالإضافة إلى أن المزج بين الكلمات العربية والعامية بسبب قربها من المتلقي زاد الأمر سوءاً فنجد الناس يتكلمون بكلمات عامية ويحسبونها من العربية لذلك يعتبر دور الصحافة خطيراً في نشر اللغة.

ـ الأخطاء النحوية الصرفية والتركيبية فحدث ولا حرج، تكثر مثل هذه الأخطاء في الصحف الجزائرية نتيجة ضعف المستوى اللغوي للكتاب والمدققين خاصة مع نظام البيروقراطية الذي يعتمد في اختيار الإطارات نحو: ◆ اسمية الجملة الخبرية بدل فعليتها مع أن أساس اللغة العربية عنايتها بالحدث قبل المحدث (من باب التأثر باللغات الأجنبية) كقولهم رئيس التشاد يؤكد مقتل الإرهابي أبو زيد بدل قول يؤكد رئيس التشاد مقتل الإرهابي أبي زيد، المغرب

يبتز الجزائر في قضية الطفل إسلام والأصح يبتز المغرب الجزائر... إلخ.

• اضطراب أزمنة الأفعال في المواد المكتوبة والإكثار من الأسماء والأفعال والتقديم والتأخير الذي لا يمت بصلة للعربية ومن الأمثلة قولهم: "إننا حزب يملك برنامجاً وإطارات وإذا رأيتم أنه يوجد من بيننا من هو أهل لنرشحه فهذا من حقكم" وكان بالإمكان تلافي هذه الفوضى واختصارها بالقول "يملك حزبنا برنامجاً وإطارات ويمكنكم اختيار الأفضل (من هو أهل لنرشحه".

• كثرة استخدام حروف الجر و الربط في غير محلها ودون الحاجة لها مثل:

حتى يتميز من أبناء بلده ـــ ليتميز عن أبناء وطنه.

فقضى في تعلم لغة القرآن أزيد عن عشر سنوات ـــ أزيد من عشر سنوات.

فأخبره بأن الناس تتكلم اللهجة الدارجة ـــ فأخبره أن الناس تتكلم اللهجة الدارجة.

• الخطأ في رسم الهمزة فهناك دائماً خلط بين همزة الوصل والقطع فتكتب لفظة الإعلام دون همزة قطع والاتصال بهمزة القطع... إلخ.

• كثرة الأخطاء في الحركات الإعرابية وعدم تمييز المنصوب والمرفوع والمجرور.

هذه بعض الملامح البسيطة من فيض الأخطاء العارمة التي تزخر بها صفحات جرائدنا الوطنية والعربية لدرجة أن أحد كتاب الصحف يتحدث في مقال بعنوان متى يعلنون وفاة العربية وفيه يرتكب مئات الأخطاء التي أعلن بها وفاة العربية على يده دون أن ينتظرها من الآخر المنتقد وهذا يدل على أن موجة الأخطاء اللغوية أثرت حتى فيمن يدافعون عن لغة الضاد ويجابهون بما استطاعوا من جهود هذا المد من العولمة.

ولا يكمن الإشكال في هذه الأخطاء اللغوية فقط وإنما امتد الأمر إلى تراجع الاهتمام بالثقافة في أغلب الصحف الجزائرية فلو تحدثنا عن جريدة الشروق اليومي وهي الأكثر انتشاراً ومقروئية على صعيد الدهماء أو النخبة نجدها تتكون من مجموعة من الأبواب مثل الحدث، المراسلون، المحليات، الحوار، العالم، التسلية، الرياضة ولا نجد ضمنها باب الثقافة وبالتالي من أين للمتلقي أن يمتلك ثقافة أو علماً باللغة في هذا الزخم من عدم الاهتمام بما ينفع ويفيد وحصر اهتماماتها على ذلك الجلد المنفوخ الذي يأخذ من حيز الجريدة أربع صفحات كاملة لا يناقسه إلا باب الإشهار بالصفحات الطويلة الملونة ففي عدد 3 مارس/آذار 2013 نجد عدد صفحات الإشهار في جريدة الشروق ثماني صفحات كاملة هذا غير الإعلانات المزاحمة للصفحات الأخرى إما على الجانب أو في الأسفل وأغلبها يعتمد اللغة الأجنبية في الترويج.

ويمكن العودة إلى دراسة صليحة خلوفي عن الأخطاء اللغوية الشائعة في وسائل الإعلام الجزائرية قدمت فيها شروحاً مفصلة بالأمثلة التطبيقية عن مآل اللغة العربية في الصحافة الوطنية المكتوبة والسبب من وجهة نظرنا سيطرة فكر العولمة على كافة الميادين.

يمكن القول: إن هذه الدراسة ركزت على السلبيات التي أنتجتها العولمة الإعلامية على اللغة العربية لأن التأثير السلبي هو الأبرز من وجهة نظرنا ولعل غيرنا يرى العكس والاختلاف لا يشكل إشكالاً بقدر ما يثري الدراسات فلا يوجد السلبي المطلق لذلك لا بد أن العولمة أثرت على لغة الصحافة بما هو إيجابي لكن ذلك لا يقاس بحجم السلبي.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) (2) هل انتهى تأثير الأدب في اللغة العربية، نقلاً عن جريدة الخليج ملحق الخليج الثقافي في 2 جويلية 2012 تاريخ دخول الموقع 4 فيفري 2013.

(3) موسى الأشخم، العولمة والأمركة المفاهيم والآثار، مجلة الدراسات، عدد 13، السنة الرابعة، 2003، ص 75.

(4) نادية محمود مصطفى، تحديات العولمة والأبعاد الثقافية والحضارية والقيمية رؤية إسلامية من كتاب مستقبل الإسلام، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص 302 من المقال.

(5) السيد أحمد مصطفى عمر، إعلام العولمة وتأثيره على المستهلك، مجلة المستقبل العربي، عدد 256، جوان 2000، ص 76.

(6) عواطف عبد الرحمن، الإعلام العربي وقضايا العولمة، مكتبة الكتب العربية الإلكترونية، ص 70.

(7) داريوش شايغان، أوهام الهوية، ت محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، ط1، ص 25.

(8) عبد الرحمن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 258 ـ 259.

(9) ساطع الحصري، ماهية القومية، دار العالم للملايين، بيروت، دت، ص 56.

(10) محي الدين عبد الحليم، حسن محمد أبو العينين الفقي، العربية في الإعلام الأصول والقواعد والأخطاء الشائعة، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط2، 2002، ص 31.

(11) محمد حسين عبد العزيز، لغة الصحافة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ص 12.

(12) عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية بين المشافهة والتحرير، مجلة مجمع اللغة العربية المصري القاهرة، 1990، ج 66، ص 116.

□□

إيـديولوجيا الأدب: من أين؟ وإلى أين؟

□ هناء إسماعيل *

هل الأدب مؤدلج؟ وهل ينبغي له أن يكون؟ وهل باستطاعتنا إذا سلّمنا جدلاً ما يقوله الباحثون من أن تاريخ النظرية الأدبية هو جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي لحقبتنا وأن النظرية الأدبية الخالصة هي أسطورة أكاديمية باعتبار أن الأدب هو: إيديولوجيا وتربطه أشد العلاقات صميمية بمسائل السلطة الاجتماعية". 1ـ هل بعد ذلك كله علينا التسليم بما أراد لنا المنظرون أن نسلّم به؟ وهل حقاً ما يزال الأدب آخذاً دورهُ في صناعة الشخصية الإنسانية والثقافية بعامة إلى يومنا هذا؟

إن النظر إلى تاريخ الجمالية الطويل يعطي هذا الادعاء حجته إذا لعب الأدب حقاً ذلك الدور الذي أريد لأجله أن يكون فاعلاً في حركة التاريخ وبالتالي المجتمع رغم الصراع الطويل بين مذاهب الفن الخالص والفن للحياة الذي ظل يتواتر بالقوة نفسها من جيل إلى جيل على أن ذلك الحضور لم يمنع من ظهور ما ينافس الأدب على المستوى الإيديولوجي فيأخذ منه الدور مرة ويفسح له المجال مرة أخرى.

وهنا لا بد أن نطرح أسئلة مثل: ما هي الإيديولوجيا؟ ما أنواعها؟ وما مسوغات الإصرار على الأدلجة؟ وهل هذا زمنٌ يُنتصر فيه لأصحاب الفن الخالص "في تمثيله الأدبي" بعد ما نجح أصحاب الفن للحياة في جذب أكبر قاعدة شعبية من القرّاء إلى صفوفهم وبخاصة في مرحلة النهوض الثوري والاشتراكي التقدمي في مواجهة القوى الرجعية؟ ثمّ أو ليست تلك النظريات على خلافها واختلافها رهينة الأزمنة التي تنتجها؟ هي أسئلة برهن الإجابة عليها ولا يزعم هذا البحث أنه محيط بها كلها لكنه مع ذلك سيحاول مقاربتها ما أمكن.

---

* باحثة من سورية.

بدايةً نقول: إنه وباعتبار كون مصطلح الإيديولوجيا من أكثر المصطلحات شيوعاً فإن البحث لن يدخل في تعريفات جامدة له إذ تعريف أي شيء يحده كما يقول سقراط على أن ما يعنيه هنا هو مجرد الإشارة إلى كونه شكلاً من أشكال صناعة القناعات والمواقف بالنظر إلى الوشائج المتعالقة بين الطرفين: الأدنى الذي تلح عليه حاجات ضلّ عنهُ طريق إشباعها والأعلى: الذي عرف بوابة العبور إلى الآخر فجاءه بما يرضيه إلى أن دجّنهُ من حيث لا يدري ومن هنا كان للدين دورهُ وللفن دورهُ وللطبقة دورها وهلمّ جرّا.

طمحَ الإنسان منذ فجر التّاريخ إلى السيطرة على الطبيعة فكان لهُ ذلكَ، انتقل من مرحلة المشاع إلى التّنظيم وكان ذلك الانتقال فتحاً في تاريخ البشرية على أن للتنظيم شرائعهُ وأنظمتهُ التي لا ينفع معها أن يجلس ضدّان على كرسي واحد أو أن يتعاورا الحكم بالتناوب فكان لا بدّ لأحدهما من إزاحة الآخر ولما كان ممثلو الحكم قلّة والمحكومون كثرة، برزت الإيديولوجيا الدّينيّة كأداة فاعلة على المستوى الجماهيري العام نظراً لما تحققّه من حال الخدر العقلي والقدرة على التأثير على اعتبار أن الخضوع لأولي الأمر خضوع للآلهة في المرحلة الوثنية ولله ما بعد الشرائع الدينية، فالدين وعلى حد تعبير صادق جلال العظم في كتابه نقد الفكر الديني يتّسم بطغيان التقبل العفوي، وبالتالي بناء على حال كهذه كان وما يزال الإيديولوجيا الأكثر نشاطاً وتواتراً عبر التاريخ قديمه وحديثه، وخطر مغامراته في النفوس ما يزال يقضُّ مضاجع المتنوّرين وخاصة في حال غياب الثقافة العامة والدينية في بعديهما الحضاري والتنوري.

وليس الدين وحده في الساحة، ذلك أن ثمة إيديولوجيات عدة أخرى عملت على تدجين الجماهير وتسييرها وفق رؤيتها على المستويات العرقية والقومية والثقافية... وسواها، وعليه نجد شعوباً كثيرة انقادت كالقطيع وراء زعمائها خارج حدود بلادها وذلك وفقاً لإيديولوجيا التوسع والسيطرة التي وجدت تمظهرها الواقعي في أنموذج الأبطال الخارقين الذين لا نمتلك إزاء عظمتهم سوى الإعجاب والتصاغر (أنموذج آخيل/إلياذة هوميروس) مثلاً: وإن كانت في العصور القديمة لا تعي من أمر إيديولوجيتها (بالمعنى المعاصر) سوى الآثار المترتبة على نتائجها من نشوة بدائية تجد في انتصار الفرد انتصاراً للجماعة والأمر نفسه يتواتر مع بروز الدول القومية، وطموح الحكام إلى مزيد من السيطرة على الأعداء.

إذن ثمّة غنى في الإيديولوجيات ففي العصر الحديث ثمّة من يتحدث أيضاً عن إيديولوجيا طبقيّة وفيما بعد الحديث ثمة من يقول بإيديولوجيا السلّع، وبخاصة في المجتمع الرأسمالي وهلّم جرا.

وليس هذا البحث عن الإيديولوجيا بعامة، وإن كان كذلك فليس ثمّة ما يضاف على ما تجود به كتب الثقافة، وهي أغنى مما يحتاج إليه هذا البحث، على أنه لا بدّ مع ذلك من هذا المرور للتدليل على أن ثمّة تزاحماً في الإيديولوجيات، وإنّه لا تفاضل بينها بالنظر إلى الحاجات التي أفرزتها والنتائج التي يُرتجى تحقيقها والأطراف التي يعول عليها، وبالمعنى

نفسه، فإن ما يسوقه البحث ليس إنكاراً للدور الذي قامت به إيديولوجيا الأدب عبر التاريخ، وإنما هو محاولة لتأطير ما هو شائع من قدرات الأدب الخلاقة ودوره الرائد في تثوير المجتمعات وتنويرها وربط ذلك كلّه بالحاجة التي ولّدته والسياق التاريخي الذي أنتجته بالتالي فسح المجال أمام إمكانية إعادة النظر فيما يعول عليه حالياً بما يمكن أن يترك ملاحظاته على بعض القناعات التي ما زالت تؤمن بدوره الخلاق الأمر الذي صار أقرب إلى الأسطرة منها إلى واقع الحال والتي لا بدّ من إعادة رؤيتها وصوغها في سياقها الواقعي والحقيقي.

وبالعودة إلى الأدب كإيديولوجيا فاعلة منظوراً إليها في سياقها التاريخي وتعالقاتها الفكرية والطبقية والسياسية، فإنه، وبالفعل لعب دور الفارس البطل عبر تاريخ الجمالية الطويل حين لم يكن ثمّة فن ينافسه في كسب الرواد المعجبين وبالتالي التأثير بهم ففي أثينا استطاع المسرح أن يحقق ذلك النجاح عبر رواده اللامعين أسخيلوس، أرستوفان وسواهما ممن التزموا فكر الطبقة التي أنتجتهم، فكان مسرحهم تمثيلاً لتلك الطبقة قدموا من خلاله صوراً عن واقعها، وعبروا عن فكرها وتطلعاتها وتغنوا بانتصاراتها على الجوار أو الأباعد (الفرس مثلاً) ممجدين بذلك نماذج أبطالهم الذين هم أبناء تلك الطبقة نفسها، ورغم أن النحت فنٌ رديف اشتهر بعظمته في تلك الفترة إلا أنّه على المستوى الجماهيري لم يستطع المنافسة نظراً لكونه فناً مادياً بصرياً لا تصل رسالته بالانفعال نفسه الذي تصل فيه رسالة الأدب التمثيلي (المسرح) التي يتجاوز فيها النظارة ما تقوم به ملكة البصر وحدها إلى إشراك الحواس كلها في التفاعل الوجداني مع العمل، فالمتفرج بذلك يستجيب للرسالة العقلية أو العاطفية بما يحقق الغاية المرجوة أصلاً من العمل ومنها (التّطهّر) من خلال محاكاة تلك النماذج العظيمة أو التعاطف معها كما يقرر أرسطو في كتابه فن الشعر، بالإضافة إلى ما يحققه الفن من متعة التواصل التي هي الأساس الذي يفترق فيه الفن عن أشكال التواصل الأخرى على أن الاكتفاء بالتطهر غاية للمسرح لم يكن الأساس المنشود ذلك أن ثمّة غاياتٍ أخرى برزت في واقع الأمر جلية، وقد تمثلت بتدعيم الفكر الطبقي القائم أصلاً في مجتمعهم ذلك أنّ الأبطال الذين تدور حولهم الأحداث لا بدّ أن يكونوا من رجالات الحكم أو من حاشيتهم الأمر الذي يعزّز خضوع العامة للخاصة، وبالتالي استقرار الحكم على ما هو عليه، ومن هنا جاء اعترافهم بالتراجيديا فنّاً رسمياً للدولة على حين أقصيت الكوميديا ولم تأخذ حقّها إلا بعد عهود طويلة، فظلت تمارس كفن شعبي غير معترف به بل لا قيمة له في أغلب الأحيان، وهي التي عرّفها أرسطو بأنها "فنّ الأراذل من النّاس" أي العامة، إضافة إلى ما اختصت به محاكاة النقائص والإشارة إليها، الأمر الذي يجاري الذوق العام السائد آنذاك والأمر كذلك في إقصاء أي فكر متنور يمكن له أن يسلّط الضوء على معاناة العامّة أو حياتها البسيطة كما هي الحال مع (يوربيدس) المتعاطف مع فقراء النّاس، إذ يعد الاعتراف بأدب من هذا النوع خطراً يهدد استقرار نظام

الحكم المركزي المطلق وبالتالي كان لا بدّ من إقصائه، وهو أمر لا نظن أنه تمّ اعتباطاً، وإنما بوعي واضح من الأنظمة التي أنتجته.

وإن الدور الذي قام به المسرح في أثينا هو نفسه الدور الذي ظهر في عصور متلاحقة، والخلاف نفسه بين التراجيديا والكوميديا ظلّ قائماً باعتبار الرؤية السياسية وطبيعة الأنظمة التي وقفت وراء ذلك، ولعلّ فرنسا خير مثال على ذلك كما تنقل لنا كتب التاريخ والأدب على حدّ سواء باعتبار أن النظم المطلقة في فرنسا سيطرت زمناً تجاوز ما كان لغيرها من دول أوربا المستبدة الجائرة، وما قام به المسرح الأثيني، ومن حذا حذوه قامت به الملاحم أيضاً فإذا كانت أشهر الملاحم القديمة متمثلة في ملحمتي هوميروس الشهيرتين الإلياذة/الأوذيسة قد نقلت وقائع الحرب التاريخية الشهيرة (طروادة) ومجدت أبطالها من الجانبين (الإغريق/الطرواديين) بما يمكن أن نقرأه نحن أبناء القرن الحادي والعشرين على أنه إدانة للحرب واستنكار لها فإنّ الإنيادة ملحمة فرجيل الروماني الشهيرة والتي تعد وقائعها استكمالاً واقعياً أو افتراضياً للملحمتين السالفتين لم تكن تسير وفق الغاية ذاتها، إذ يجمع الدارسون على أنها نتاج حاجة حضارية لدى النظام والشعب الروماني الذي انتصر حربياً على سلفه الإغريقي إلا أنه ظلّ يفتقر إلى الإرث الثقافي الجمالي العام الذي اشتهرت به تلك البلاد الأمر الذي دفع الإمبراطور نفسه إلى توجيه مبدعيه إلى إنتاج ما يمكن أن يدعم حالتهم الحضارية الراهنة آنذاك بتاريخ حضاري سالف هو ما تحقّق لدى (الإنيادة) التي يبرز فيها (إنياس) كسليل الطرواديين العظام وجد الرومانيين بعد انتقاله إلى روما ونجاته من المأساة التي كانت.

ونحن إزاء آدابٍ عظيمةٍ كهذه، وما لعبته من دور في حركتي التاريخ والمجتمع، هل لنا بعد ذلك أن نقول إن تلك الآداب الرائدة الخالدة قد أنتجت لأجل لا شيء أم إنها بالفعل (مؤدلجة) وفق المصطلح المعاصر للأدلجة؟!

إنّ غياب المصطلح بحكم الحتمية التاريخية التي ولّدته معاصراً لم يعن يوماً غياب مصطلح الوعي بوظائفية الفنّ بعامة والأدب بخاصة، ثمّ ما الفرق أمام الحيثيات والوقائع التي تعاطى بها دارسو الأدب وبين مصطلح وآخر؟ وهل المصطلح وحده يقرّر الحال التي يؤول إليها الحراك الفكري والفلسفي والجمالي لزمن دون آخر. ألم يكن النظر إلى نفعية الفن مثار سؤال عن جماله أو قبحه في (الجمهورية/أفلاطون) وما تلاها؟ وهل تجارب الإنسان غير واحدة على مر التاريخ؟

لم يكن العالم العربي الإسلامي في العصور الوسطى بعيداً عن هذا الوعي ـ وبخاصة في العصر الأموي ـ فإن كان الشعر فنّ العرب الأول ومستودع حكمتهم وآدابهم ومخلد وقائعهم وأيامهم فإنه مع ذلك قد عبّر عن استجابة بيّنة للحال السياسية التي توضّحت معالم الصراع فيها بين أطراف طامحة كلها إلى السلطة وفق رؤية خاصة عملت على ترجمتها على أرض الواقع عبر شعراء كانوا بمثابة الإعلام المنظم لنقل رسالة كل فريق من أمويين وشيعة وخوارج وسواهم تصارعوا ميدانياً على أرض العرب وفكرياً عبر ما نجح به شعراء

كل فريق من الدعاية لحزبه بالحجة والبرهان العقلي مرّة وبإذكاء نار الحمية العربية أو العاطفة الدينية مرة أخرى وهم الذين شهدوا على الساحة الأدبية ما عرف بالصراع بين الشكل والمحتوى الأمر الذي يتساوق لاحقاً بالصّراع بين "الفنّ للفنّ" و"الفنّ للمجتمع" في التاريخ الحديث وما الدعوة التي تحزب الفن لدى الماركسيين اللينيين إلا ترجمة لهذا الدور الذي كاد يثقل كاهل الآداب وبخاصة ذات الطابع التقدمي الاشتراكي رغم أن أعلامه /لينين مثلاً/ أكدوا على التوازن بين الحامل الفني والمحمول الإيديولوجي الفكري بحيث لا يعدّ فنّاً ما ليس يستوفي شروط الفن الحقة ومن هنا شاع القول بأهمية الفن/الأدب في تثوير الواقع وفي تحريكه بكليته وفي قدرته على خلق الإنسان الجديد المنتصر للعدالة الغائبة في ظلّ الصراعات المستجدّة بين الفريقين الرأسمالي/الاشتراكي وكان له ذلك.

والواقع أنه لم تكن النظم التقدمية وحدها ـ في العصر الحديث ـ من سعى إلى الأدب لخدمة استراتيجيته السياسية والاجتماعية وحسب فقبل هذه النظم ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ لعبت القوى الرجعية في انكلترا المرحلة الفكتورية/القرن التاسع عشر دوراً مماثلاً إذ إن البرجوازية الصاعدة كقوة اقتصادية أدركت واقع الخطر الذي يمكن أن يأتيها من الطبقات الكادحة المضطهدة اقتصادياً واجتماعياً ومن هنا لجأت إلى تسخير الثقافة والآداب لصرف تلك الطبقة وإلهائها عن المطالبة ولو بجزء بسيط مما قبضت عليه الطبقة البرجوازية الصاعدة نفسها في ذلك الزمن إذ كانت الإستراتيجية الاقتصادية السّياسيّة تقتضي خلق بروليتاريا مثقفة لكن فنياً باعتبار أنّ الفنّ يسهم في تحويل الانفعالات الفجة إلى انفعالات رقيقة مما يضمن لتلك الطبقة استقرارها زمناً.

وبعد ليس استعراض هذا البحث الدور الذي قام به الأدب عبر تاريخ الجمالية هدفاً بحد ذاته وليس هو عن الإيديولوجيا التي خصصت لها كتب لا تعد ولا تحصى ومنها إيديولوجيا الأدب على أنه كان لا بد من عرض ما عرضناه مرتبطاً بالمرحلة التي أنتجته والظرف التاريخي والحضاري الذي تعالق معه لنصل إلى محاولة مساءلة بعض الطروحات التي خصصت لها كتب لا تعد ولا تحصى ومنها إيديولوجيا الأدب في حمل الرسالة الإنسانية وقدرته العجائبية على تثوير واقعٍ هو (الثور) ذاته.

والواقع أنّنا لسنا الآن بصدد محاكمة الإيديولوجيا في دورها السلبي أو الإيجابي وإنما مساءلة حضورها الفاعل في الأدب فما القاعدة الجماهيرية التي يتملكها الأدب؟ وإلى أي مدى بقي مؤثراً وبخاصة في مجتمعنا العربي الذي يُؤسف للحال التي وصل إليها ليس مع الأدب وحسب وإنما مع القراءة أيضاً والتي تكاد تصل إلى مرحلة القطيعة.

إذاً واقع الحال أن قراء الأدب يتراجعون أمام تنامي الفنون الأخرى كالسينما مثلاً التي صارت نافذة! إيديولوجية ذات شعبية أوسع وبعدها الدراما التلفزيونية التي اقتحمت البيوت وصارت صديقة للأكثرين وإذا كان هناك من يقول إن الأدب مستمر وقراءه مستمرون فهو

بدون شك مصيب فالأدب لا يموت وقراؤه لن يختفوا عن وجه الأرض ببساطة لكن السؤال ليس هنا وإنما: من يقرأ؟ وما نسبة من يقرأ إزاء الجهل العام الذي يتفشى يوماً بعد يوم نتيجة الثقافة المبتذلة البديلة التي نجحت في جذب أكبر قاعدة شعبية جماهيرية لها أليست السينما الأمريكية التي كسرت الأرقام القياسية في العالم رغم هشاشة فنها وابتذاله وتتفيهه للعقل في أي مكان من هذه الأرض؟ ألم تنجح كفن مؤدلج ـ بلا أدنى شك ـ في قلب موازين العالم على المستوى الثقافي وبالتالي الاجتماعي؟ فإلى أيّة درجة يستطيع الأدب الصمود وإثبات الذات الفاعلة المؤثرة وهو الذي صار فنّ النخبة كما بدأ أول مرّة وهل من يتعاطى في الشأن الثقافي الأدبي هو من يحتاج إلى تثويره وأدلجته؟ في واقعنا إنّ نظرة واقعية جديدة لا بدّ أن تقول وتعترف: إنّ من يقرأ هو أصلاً صالح بامتياز أو لديه الميل إلى الصلاح إذاً هل عاد الأدب فنّاً خالصاً /الفنّ للفنّ/ المتعة؟ هذا البحث لا يدعي ذلك أيضاً على أنّه يجترئ فيعلن موقفه صراحة ويلخصه فيما يلي:

1 ـ فقد الأدب صلاحيته كأدب مؤدلج مهمته تثوير الواقع وتحريك العالم.

2 ـ خسر الكثير من قاعدته الجماهيرية نظراً للبديل الموجه بشكل لا أذكى وإنّما أخبث تسلل إلى غرائز الإنسان ونقاط ضعفه على المستوى البيولوجي.

3 ـ يبقى للأدب ألقه نظراً لما يمتلكه من خواص أثيرة إلى قلب روّاده وقرّائه رغم قلّتهم.

4 ـ إن لم تكن ثمّة وظائفية نفعية باقية له، فإنه على الأقل السبب في تثبيت حال التوازن الأخلاقي الجمالي لدى من يمتلك هذه الخاصية في الأصل.

المراجع:

1 ـ مسرحية الفرس أسخيلوس.

2 ـ الإلياذة، الأوديسة هوميروس.

3 ـ الإنيادة فرجيل.

4 ـ فن الشعر أرسطو.

5 ـ الثالوث المحرم، بوعلي ياسين، دار الكنوز، بيروت، طبعة 7، 1999.

6 ـ أزمة الحضارة أم أزمة البرجوازية العربية، مهدي عامل، دار الفارابي بيروت، الطبعة 3، 1981.

7 ـ الطبقات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم نيكوس بولانتزاس، ترجمة إحسان الحصني وزارة الثقافة 1983.

8 ـ نقد الفكر الديني، الدكتور صادق جلال العظم، دار الطليعة، بيروت، 1969.

9 ـ نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة 1995.

10 ـ مقدمة في نظرية الأدب، الدكتور عبد المنعم تليمة، دار العودة بيروت 1979.

□□

منتصراً في معركة الذاكرة عاد إلى فلسطين (عبد الكريم عبد الرحيم)

□ عبير غسان القتال *

مدهشة أيتها الذاكرة.. تعرشين في الروح بصمت، وعندما يكاد يجف ماء القلب تنهضين متوثبة كغزالة... كيف لا.. والأمثلة أمامنا أكثر من أن تحصى، بشغف عاشقة استذكرت الشاعرة فدوى طوقان "رحلة جبلية صعبة" ذكرياتها في مدينتها نابلس..، والشاعر محمود درويش كتب جداريته وهو على مسافة قصيرة من الموت.. كتبها يقاوم الموت والنفي عن وطنه فلسطين بالذاكرة.. كذلك الباحث إدوارد سعيد أيضاً لعبت الذاكرة باعترافه دوراً حاسماً في تمكينه من المقاومة خلال فترات المرض والعلاج: "كان جوابي على مشقات مرضي المتزايدة هو الإكثار من الاستذكار ومحاولات إحياء نتف من حياة عشتها أو استحضار بشر غابوا"(1)

تبرعمت الذكريات في نصوص المبدع الفلسطيني، من خلال استعادة صور القرى التي هُجِّر عنها، استعادة الموروث والعلاقات الحميمية، صور المناضلين، تضاريس المكان الذي غادره هو.. أو غادره أهله ليصير ابن المخيم والمنفى.. حفل إبداعه بمفردات من واقع الحياة الشعبية، مفردات تتعلق بطقوس الفلاحة من زراعة وحصاد، وما تحفل به الأرض الفلسطينية كالزعتر والميرمية أشهر المشروبات الشعبية في فلسطين، طقوس الأفراح والمآتم

---

* باحثة من سورية.

بمواويلها وعتاباتها، التي حملها معه إلى الشتات، مفردات غربته حيث: "المفتاح، البرتقال، الزيتون، المخيم، المقبرة،.." مفردات يقول من خلالها: إنه ينتمي إلى أرض ذات خصائص وملامح محددة.

ليطور المبدع الفلسطيني إطروحة الكاتب غسان كنفاني أن "الانتماء للوطن هو الالتصاق بالأرض عبر الكفاح المسلح"(2)، إلى أن فكرة المقاومة ليست بالسلاح فقط وإنما بالذاكرة وحمايتها من الاستلاب والمحو.. إذ وعى أن جوهر الصراع العربي الصهيوني هو صراع ثقافي، اتضح بالمحاولات المستميتة للصهيونية في تهويد فلسطين في كل موروثها وتراثها وجغرافيتها.

وهاهو الشاعر عبد الكريم عبد الرحيم يشهر ذاكرته سلاحاً في تحدي المرض والمنفى.. مقدماً نصاً شعرياً حياً في مواجهة الموت.. فكانت الذاكرة أكثر وضوحاً وسلاحاً ماضياً في تحدي المنفى والمحو والموت.. تعويضاً لحالة الفقدان وإصراراً على الانتماء له.. خاصة في المجموعتين الشعريتين الأخيرتين: "وأدخل في مفردات المكان - مدنٌ تشبهني" بدءاً بالعنوانين وانتهاءً بأصغر تفصيل في القصيدة الشعرية.

في العنوان الأول" ..وأدخل"، فعل مضارع حاضر لزمن افتراضي مستمر.. مفتوح.. لا حدود له.. يبتدئ من زمن سابق توحي به "الواو" بحسب ما قبلها.. هو داخل المكان الأكبر "فلسطين" والآن يدخل مكاناً أكثر حميمية.. إنه مهد الولادة "صفد" مدينته..

"في مفردات" جار ومجرور يعبر عن مكان له خصوصيته بتفصيلات جذورها في روحه.. هو يدخل في مفردات "المكان" المعرف بأل، هذا يدل على مكان معروف.. بكل تفصيلاته.. ينتمي إليه.. عنوان ينضح بما في القصائد من أسماء لأمكنة فلسطينية يثبتها ويؤكد عمق جذورها..، ليكمل في الديوان الثاني "مدنٌ تشبهني" ديوانه الأول، إذ "يدخلُ" في مدنٍ هو منها وهي منه، تشبهه.. ففي صفد تبرعمت ذكرياته الأولى، وعرشت على أصابعه رياحينها، وكجبل الجرمق اشرأب حنيناً فانسكبت روحه قصائد سحرية..

وفي عناوين الديوان الأول الفرعية، نقرأ ذاكرة مكان بامتياز تفوح منها رائحة التراب الفلسطيني، (اكتبوني في كمال الأرض ـ رفح قالت ـ تهويمات المكان ـ حيفا تمحو المنافي في قصائدها ـ ظلال المكان)، وهو القائل: "يتهمني أصدقائي بأن للجغرافيا حيزاً كبيراً في شعري وهذا يعني أن المكان ذاكرة لشخوص وتاريخ، وربما لدم ما يزال طازجاً في نفسي، مثلاً "كفر قاسم" صليب لا يمكن أن نترجل عنه، و"عكا" صوت التاريخ والمقاومة والبحر والملوحة التي أخصبت في تكويننا"(3)

ليطرز "مدن تشبهني" بالميثولوجيا، فهي عابقة بذاكرة التراث، (توكأت على ذاتي الهتون ـ تشكيل مقدسي ـ للقدس معراج الفرح ـ الصعود إلى حيفا ـ بكت صفد ـ مخاوف المدن والقصائد).

الذاكرة هي الهوية والانتماء للوطن، هي الأغاني والأمثال، العادات والتقاليد، حكايات الأمهات والجدات، هي المدن والقرى التي فارقها الفلسطيني، إنها فلسطين الفردوس الأجمل، لكنها ليست فردوساً مفقوداً، فهو

صاحب المكان والجغرافية.. لذلك لا يساوم الشاعر عبد الرحيم كأي فلسطيني على ذاكرته، إنه يرفض أن يبيعها:

(أنا لا أبيعُكَ معطفي في الحربِ
داليتي.. جدارَ الحقل.. بيتي
هذه الكتبَ القديمة
و"ابنَ خلدونَ" المقدمة..
استرحتُ على مقاماتِ الجنوبْ
خبز المخيّم ليس يُشبعُ ما تبقى من طفولةِ هذه الأشجار)(4)

يؤكد عبد الرحيم امتلاكه لأرضه، هو حجر في قبة الأقصى، والأبواب تحمل أسماءه. وفي العشق هو المريد، دمه الحب يكتب الأرض.. إنه كالصخر "حارس" ذاكرة الأرض وذاكرة ثقافته، وكل ما تحفل به من طقوس بدأت بكنعان ولن تنتهي به وبأحفاده حتى قيام الساعة:

(لغةً كان فمي
نخلاً أكونُ
أنا مزمارُ الحكاياتِ
قديماً كنتُ أحلامَ البقاءْ
حالماً أتركُ نوحاً في السفينة
باركتني الأرضُ
والأنثى
على الجوديّ،
ما أعذبَ موسيقا الحياة
والأماني في حقول القمح
أنجماً يندفع الناسُ
وتروي فتنة الشرق البلاد
لتؤوبَ الأرضُ من غربتها
كنتُ في المشهد
أشتاقُ أكفَّ العائدين
والمناديلَ التي ما فارقتها بسمة الريّان
في لجِّ المدينة
شاطئٌ من أضلع الناس ضفافي
والبحيرات قناديلي
العذارى وردهنَّ
الحبُّ مجدافُ الرعاة
وأنا ورد الصحارى)(5)

يبدي تعلقه بالأرض "فلسطين" من خلال إلحاحه على ذكر أسماء الأمكنة" عكا ـ طبرية ـ الجرمق ـ عسقلان" لتشكل جميعها ذاكرته التي يتحدى بها الاستلاب الممارس بحق ثقافته الموغلة جذورها في العمق، إنه ابن هذه الحضارة.. ابن كنعان باني هذه الأرض وعاشقها:

(عائدٌ أغسلُ روحي
بترابِ الجنة الآنَ
أصلي وعلى جبهة عكا خيط نور
اتركوني أشعلُ الذاكرة
القلبَ
من "الصفصاف" حتى "طبرية"
من سفوح "الجرمق" الباسق
حتى نسمة الروح الندية
من ليالي عسقلانَ
البحرُ قدامي

وقضبانُ الليالي
والمحامي والزنازينُ وجلادي
وخوفي
والقضية
اتركوني أرسم الأرض على جلدِ قصيدي
لا أخونُ الخبزَ والملحَ
احمرارَ الخجل الحلوِ بأفكار الصبيّة
اتركوني أشعل الذاكرة
القلبَ
على جسر الأغاني
قارئاً فيكِ تفاصيلَ المكانِ
مثلما العاشقُ والمجنون والشاعر(6)

هذه الذاكرة هي التي تلح عليه استذكار أدق التفصيلات للمكان الذي أبعد عنه هو وشعبه، رغم سنوات الرحيل الطويلة ينهض هذا الرحيل طازج الوجع كأنه حدث بالأمس فقط، لقد "خسر الإنسان الفلسطيني أرضه، لكنه لم يخسر ذكرياته على هذه الأرض حيث راح الشاعر الفلسطيني يغنيها أرق أشعاره، وأعذب ألحانه. لم تعد الأرض هي الرباط المقدس الذي يجمع أبناء الشعب الواحد، حيث تشتت هذا الشعب على نقاط متناثرة من أراض أخرى، وإنما أصبحت الذكريات التي جرت على الأرض القديمة هي الرباط المقدس بين أبناء هذا الشعب"(7).

لتشتعل ذاكرته بالحنين والحياة أكثر للقاء فلسطين.. والوطن الأصغر "صفد" الذي غادره صغيراً متشبثاً بطرف ثوب أمه.. حيث البيت الذي لم يكن والده أنهى أقساطه، والتي حكى في حديث معه، كيف تابع والده دفع الأقساط وهو في دمشق "لبنك الأمة في الأردن"، يستذكر الفلة البيضاء، قرميد البيت والشجرة التي تربعت وسط الدار.. لقد اتسع الخيال في الذاكرة وأصبحت صفد متوجة بالحزن والأسى تماماً كما هي مرصعة بالعشق والجمال، لم يهاجر وحده.. بل صفد هاجرت أيضاً، إنها تبكي أحبتها.. وكأني أراه يعبر خيالي يكتب قصيدته مسربلاً بالدمع.. كان هو وصفد يتبادلان البكاء:

(عشية ودعت ومضت
بكت صفدُ
حجارة بيتها
وبلاط حاراتِها
أغامرُ
إذ أمرُّ وخلفيَ البددُ
وعيناي الشموعُ
ووجهتي البلدُ
أحقاً بعدَ أن غابَ الأحبة
لم يكنْ أحدٌ
ومن وهنٍ بكت أبناءها صفدُ
وهذا الباب والقرميدُ
هذي الشجرةُ الخضراءُ وسط الدار
هذي الفلة البيضاء
صارت كلها أشلاء
وعرّش حولها الكمدُ
قليلاً من أسى يا دارُ
يا وطني الصغيرَ

تململ الجسد
وأعياني الفراق
كأنني البدد
فلا أم ولا ولدُ
إذا ضاعت دياري(8)

اتسعت دلالات الذاكرة عند عبد الرحيم، لتكون بوصلة المستقبل.. وما بين الدلالات المكتشفة ما بين الرافد ودور الذاكرة في الحفاظ على التراث أصبحت الذاكرة مرتبطة بالقراءات الأولى والحياة، لقد تلمس التراث وتعرّف إلى الأجداد والآباء من المتنبي والغزالي إلى خلق تلك العلاقة المسماة "بالعشق" فعشق حجراً في المسجد الأموي وآخر في الأقصى.. وكما قبة الأقصى ذاكرة الإسراء ذلك المكان الذي بارك الله من حوله كذلك هي فلسطين والمتمثلة بـ "حيفا" ذاكرته، فالمكان لم يكن أحلاماً ولا مجرد قصيدة أو كتاب، بل بوصلة لوطن من لحم ودم يعيش مع الفلسطيني أينما حلّ.. هو مكان عميق الجذور لا يستطيع أحدٌ إلغاءه أو جعله شيئاً يتعلق بالذهن والخيال، فها هو بعد ستين عاماً يصعد عائداً إلى فلسطين مسربلاً بالعشق:

(إن فاتني الحبُ ستين عاماً
ووسوس في مقلتيَّ الظلام
سأعلن حيفا مدينة قلبي
وعاصمة للجمالِ
وأصعدُ حلمي إليها
وأصعدُ.. أصعدُ بعد الكمالِ وبعد التمام(9)

وعى عبد الرحيم أهمية هذا التراث، فعرشت الميثولوجيا في قصائده، إنه ابن هذه الأبجدية وأوغاريت مملكة لغته، مفاتيح البيت تركها هناك في مكانها بانتظار عودته، هو لم يشرب حنان القدس، لم يُصبح على أحجارها رسماً، فمنذ أن كان.. رضع حبها ينمو على جسده وجسد كل فلسطيني، فصار أضلعاً:

(وعلّقتُ مفاتيحَ زماني في الحواكير
وفكّكتُ سطورَ الأبجدية
غارقاً في الماء
أوغاريتُ
من زهر غواياتي
ودلوي وشرابي،
سفنٌ ترسو، وبَرّي ممعنٌ في دهشة الريح
يسدُّ الأفق(10)

لقد شكلت الذاكرة بكل أطيافها فضاءً التقى حوله كل الشتات الفلسطيني، إذ استمدت مكوناتها من الجغرافية والتاريخ والإنسان، لذلك حمل معه في رحيله القسري عن وطنه ذاكرته الحُبلى بالعشق لأرض البرتقال والزيتون.. أرض تمشى فيها الأنبياء.. أرض ورثها عن أجداده وآبائه.. أرض تنفس بخور ولادته فيها، منتصراً في معركة الذاكرة على محاولات الاستلاب الممارسة بحق وجوده من عدوٍ شرس، طارداً إياه من مكانه.. آمراً إياه بالخروج "اخرجوا"، مؤكداً امتلاكه المكان والبقاء فيه، فنحن البلاد.. الحقل

والماء.. أعناب الخليل.. وشهداء غزة.. نحن حنطة الأرض فكيف يُضيّع القمحُ ذاكرته:

(اخرجوا

أسماؤكم تية وسيناءُ الحريقْ

اخرجوا نحن البقاء

نحن كنعانٌ

وقمحُ الأرضِ

نحن الشهداء

اخرجوا من جرحنا

من دمعنا

لا وقت للتلويح بالسلم

ولا وقتَ لننسى مهرجانَ الموتِ

يا غزةُ لا وقتَ لغير النار

في العرسِ

إذا عمَّ الضياء

مهرّكِ التاريخُ

فلنبدأ على الجرح الغناء

اخرجوا من أرضنا

تولدُ هنا الحرية

الحبُّ.. السماء)(11)

عبد الكريم عبد الرحيم المولود في صفد عام 1942، درس في ثانوية ابن خلدون، وترعرع حنينه إلى مفردات المكان في مدينة دمشق متخرجاً من جامعتها، ليدرّس اللغة العربية في مدارسها، مبدعاً سبع مجموعات شعرية كانت أدباً في الحياة، لتتوج روايته "قريباً من الجرمق" عودته إلى مهد ولادته في فلسطين الحبيبة صاعداً مطراً لم يهطل فكان الغمام في السماء.

□□

الهوامش:

(1) سعيد إدوارد ـ خارج المكان ـ ص 268.

(2) الصالح د. نضال ـ نشيد الزيتون ـ ص 56.

(3) ملحق الثورة ـ عدد 363 تاريخ 25 ـ 5 ـ 2003.

(4) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان وأدخل في مفردات المكان ـ ص 21.

(5) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان مدن تشبهني ـ ص 3 ـ قصيدة: توكأت على ذاتي الهتون!

(6) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان: وأدخل في مفردات المكان ـ ص 95 ـ 96 ـ قصيدة مثلما العاشقُ والمجنون والشاعر.

(7) حسن عبد الكريم ـ قضية الأرض في شعر محمود درويش ـ ص 44.

(8) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان مدن تشبهني ـ قصيدة بكت صفد ص 85.

(9) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان مدن تشبهني ـ قصيدة الصعود إلى حيفا ص 37.

(10) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان مدن تشبهني ـ قصيدة توكأت على ذاتي الهتون ص 6.

(11) عبد الرحيم عبد الكريم ـ ديوان مدن تشبهني ـ قصيدة انتظرناك ص 44.

وتبقى الشام نبراساً..

□ عبد العزيز دقماق *

رأيتُ الموتَ في آفاقنا يا ناسُ مكتوبا
نودّعُ من قضى واختارَ، أو من ماتَ مرعوبا
وناسٌ غادروا خوفاً   وكان الخطبُ مرهوبا
أنا يا ناسُ يؤلمني   صراعٌ بات مشجوبا
بكتْ شامي على أمل   بدا في الأفق مصلوبا
وكانت للفدى سيفاً   إلى الأمجاد منسوبا
لقد ضحّت جحافلُنا   وعادَ الخصمُ مغلوبا
تنادي يا أحبائي   أرى الإصباحَ منصوبا
يُصافحُ من رأى في الشام عهدَ الله مرغوبا
يُقبلُ كلٌّ بارقة   تُعيدُ الشعبَ معصوبا
يُحاورُ من هنا وهناك مسؤولاً ومنكوبا

* شاعر من سورية.

يُحققُ في مرابعنا   لقاءً باتَ مطلوبا

يُجابهُ كلّ معضلةٍ   ويسمو الفكرُ مشبوبا

وتسطعُ شمسُ أمنيةٍ   لشعبٍ عاشَ موهوبا

وتبقى الشام نبراساً   على الراياتِ منصوبا

تعانقُ من سما حبّاً   وعادَ اليومَ مصحوبا

تُقبلُ في الرّبا من كان   عن دنياه محجوبا

لقد كانت على عهدٍ   بدا في الأفقِ مغصوبا

وما خافت وما يئست   وكان الصلحُ منخوبا

***

ألا يا أيّها الأعداءُ عادَ النصرُ مخضوبا

وفي آفاقنا ينداحُ إيماناً ومحبوبا

يُحققُ للعلا مجداً   وأمناً باتَ مطلوبا

يُقاومُ كلَّ إرهابٍ طغى في الأرض مغضوبا

وتبقى الشامُ عنواناً   على الآفاق مكتوبا

***

أسفار الزمن ..

□ محمد خالد رمضان *

(1)

(رقصة أولى)

الزبداني قصيدة اليوم ،
اليوم
تغسل قدميها في ماء الشجرة
شجرة الغجري تقفز من بردى
إلى بردى،
ملتقى لأعين سنير (1)
ملتقى للصفصاف حين
يصحو في غفوة الآه
تغسل قدميها ، ترقص
لآدم
تهز تفاحة درب السر
تفرش السر تلو السر
تكون وحدها يا ترى
يسأل المار في ديارها ؟
أي لحن يعانق البنفسج
حين تغسل قدميها ؟
أي رنيم في المسرى ؟
أتفرج على عناق النسيم
مع الأرض
أبصر المقام
أبصر ،
تغسل قدميها
تمسك بردى من شعره
إلى هنا ، إلى هنا
تقول له .
تغسل قدميها وتغني له
تغسل قدميها ، تروي قصة
فراشة الرمان
قصة عاشقة
النهر
تحضر فراشة الثانية
نغني معها
نغني معها أغنية المجدلية
آه تغني معها عروس
الشجرة

* شاعر وباحث من سورية.

أرمي أحرفي وأمشي
أرمي زجلي وأمشي
يترنم الدوري فوق رأسها
تحرك موجات الشجر
من سفر إلى سفر
وتغسل قدميها .

(2)

(رقصة ثانية)

أتأمل عتبتي
أبسمل عندها
أقرأ أيامي ،
وردي عند مقام الخابية
سحر شجرتي التي ترقص
الآن
أقف في ساحة الجهات
الأربع
أرقص رقصة المولِيا
أنا الزبداني المولِيا
أنا
أرقص رقصة الجهات
أسميّ باسمك
حرف الأسماء
أقول : أنت الجهات
بين القمح يتوهج الأحمر
عندما الثلج يرتفع
بين الأخضر يتوهج
الأحمر ،
الأزرق يعلو ،يعلو
فوق السرة
يعلو .
فوق الصدر يعلو
آه كم أتذكر ذلك !
كتاب نيسان بين التوت
والزهرة
أرسم وجهي على غصن
السفرجل
لا أرى أحداً أمام التفاحة
ترتفع ،تطاول سقف الكلمة
هذه يدي أيها المبهور
هذه يدي
تناول أصابعي
قرباني أخضرار نيسان
أعمدة فوق النهد
أنا الزبداني
أعمدة فوق النهد ،
بعد غناء بردى
للسهل
بعد غناء بردى
للتفاحة .

(3)

(الرقصة الثالثة)

أمُرُّ يجن بيلسان
دارة الموال
يطير الزمان
بجناحين من آتٍ
ملون
أمُرُّ ترسم دوائر ،
دوائر من نداءات الجبل ،
يرفع اللزّاب(2) رأسه
ينادي :
يا زبداني ، يا زبداني ،
يا زبداني
هنا عطر آدم
عطر المجدلية
(أصغي)
يا زبداني :
أرى اللزّاب يعالي ويعالي
أصيح :
هذا مركبي إلى المقام
أمُرُّ تتوشح صخرة يونان (3)
تتوشح ببنفسجي ،
أسمع زقزقة الأرض

أقول :
لست مدينة رمادية
فأنا زمن المدن ،
دوريٌّ يقرأ الكون ،
أقرأ فيه الاسم ،
كتابي
أمُرّ تتقافز ينابيعي من
جبل إلى جبل
أرسل الإشارات إلى
عتباتي وأغني ،
أرسل ألحان البشارة
وأغني ،
أوراق شجرة آدم
وأغني
مني إليّ أغني .

(4)

(تكون الجلنارية)

أحبو على درب اللون
أقطف السؤال بالسؤال
أسمع غناء طاحون القوس (4)
غناء نهرها العاشق
أقوّسُ الأصوات ، ألملمها
أنا الجُلّنارية بنت الزبداني

أنا من عيون الياسمين
البلدي
أنط من المعين إلى المربع
إلى الدائرة
أنا نقطة أولى
والمثلث لي ...
أخط حوله ترنيمة بردى
تكتمل لوحاته
بخطوط الوجد الأربعة
أحيا له ....
أتكوّن
أقتبس من دواليه
ممرات
إلى أن أفتح باب التراب .
أنا الجلنارية
والمثلث له
أي خطوة له
أتمائل للغناء وأغني
يمر الغناء بين النهد والسرة
أليس للدائرة حضور الثانية ؟
أهتز غصناً غصناً
والصفصاف ولمحة الصفصاف
كيف يميل أميل
ينقط المثلث عسلاً ، عسلاً
يقول لي :
تتفجرين نشوة ،نشوة
يترنم بلحن التكون ، الكلمة
البدء
وشغاف بردى
كيف يحترق أحترق
ويفور المثلث مسيلاً مسيلا
أين أستلقي ؟.

(5)

(أغاني الجُلنارية)

أغانيّ هي أبديتي
أسمع أغنية الشقائق
أغنية الليلك الأزرق
منذ متى اليد على اليد ؟
منذ متى أغفو فوق تلال اللقاء؟
أستعيد ترنيمة عيد التموج؟
أزرق هو الحب ، هو الوجد ،
هو المثلث .
رمان يغني لرمان الأبدية ،
لمثلث الحي الحاضر في دورق الوجود ،
لسؤال عن لغة الأغنية الآن ،
عن عين الأغنية ،
ولا مها ،
لا أدع لغة الجسد ،

رفرفة لأيام أيلول
أغاني تهفهف فوق عشب اللمس
تلون كل الزمن
كل أوراق العتبة
أسافر مع أغنيتي
أعود مع أغنيتي
أجمع ألحاني ، أهطل
موالات ، رقصاً
أهطل
من يهطل مثلي؟
من يغني مثلي ؟
ترخي أغنيتي جدائلها
تطير في فضاءات الحرف
أنا بين المقام والرحيل
بين السؤال والجواب
بين الحلم وبيني
أحلم بأغنية لا تغيب ،
بلقاء لا يغيب
ببستان لي مملوء
بالرمان
أرقص مع الأبدية
أبدية الزبداني
(زَبَدى)(5)
أنا مع تفاح النغم
في تكوينات الجلنار

(6)

(قلم يكتب لقلم)

تواشيح نهوند دمشق
يملأحارة النقش
أنقش المقام على بردى
أتجاوز السلم خطوتين
الدرج يؤدي إلى حاكورة
العيون
نهوند دمشق يتوشح
دمي
أرسل وردة الأسماء
يبلل الندى السؤال
بالسؤال
يرشح التوشيح ألحاناً
للمساء
أقطف شفة شامية
ملأى بالنارنج
يطفح التوشيح بصدى
لحن الكوكّو (6)
كم بقي من أحلام الصالحية (7)
يهمي لحن النهوند
يسيح في درب الماء
من لي بدرب ماء لم يُحلم به؟

من لي بمقام من رمان ؟
هل هو مقام الغوطة ؟
أتسربل بتوشيح دمشق
أدور حوله
أرقص له سماحاً
أرقص لحرف من لغة نيسان
أظل أرقص .

هوامش :

(1) سنير: اسم جبل في الزبداني
(2) اللزاب: شجر حراجي نادر
(3) يونان: جبل في بلودان
(4) القوس: نهر في الزبداني كانت عليه طاحونة سميت باسمه
(5) زَبَدى: أسم الزبداني القديم
(6) الكوكو : طائر ذو صوت جميل
(7) الصالحية هي من أحياء دمشق

□□

قداس الليل ..

□ سائر إبراهيم *

في الليلِ.. طيفُكِ والأحلامُ والرّاحُ
وشرفةٌ.. تَوْقُها في العتْمِ.. مصباحُ

على مُتونِ بحورِ الوجدِ.. يحملنا
منْ ظامئِ الشعرِ.. نحو الغيبِ.. ملاّحُ

والنومُ يسقي جفونَ الكونِ هدْأتَهُ
فتَستريحُ.. منَ الأبدانِ.. أرواح

والبدرُ.. من مائِهِ الفضيِّ يغمرُنا
فتَنْجلي حُجُبُ الرؤيا.. وتنزاح

وللسكونِ غواياتٌ.. وأسئلةٌ
كأنَّ صمْتَ المدى.. للبَوحِ مفتاحُ

وللحروفِ جناحُ الوهْجِ.. يطلقُها
في الأفْقِ.. من قفَصِ الكِتمانِ.. إفصاح

* شاعر من سورية.

يهِـــلُّ وجهُـــكِ.. ينهـــال الخيـــالُ رؤىً
وتـــستفيضُ.. بخمـــرِ النـــور.. أقـــداحُ
ومـــنْ غَيَابـــةِ جـــبِّ الحـــزنِ.. تـــرْفعُني
كفّاكِ فالوقتُ ـ كلّ الوقتِ ـ أفراح
أراكِ.. أغْتَـــرِفُ الأنـــوارَ مُبتهجـــاً
يـــا نجمـــةً.. حـــسنُها في القلـــبِ.. وضّـــاح
أعـــبُّ ســـرَّ انـــسكابِ الـــسحرِ مـــن شـــفةٍ
لميـــاءَ.. فيهـــا جنـــونُ العطـــرِ فـــوّاح
وتستـــضيءُ.. بقـــدِّ المـــاسِ.. قـــافيتي
وفـــوقَ غـــصنِ الـــصِّبا الفتّـــانِ.. ترتـــاح
وفي حقـــولِ الهـــوى.. تعـــدو مهـــارُ دمـــي
ويـــسكبُ النغمـــةَ العـــذراءَ.. صـــدّاح
أنـــا الثـــريُّ بهـــا.. مُـــذْ لقّنـــتْ لغَـــتي
كونـــاً مـــن الـــسحرِ.. لا تغـــزوهُ أتـــراح
وكـــم ســـأبقى لهـــا أهـــدي زهـــورَ غـــدي
ولـــستُ أكـــتمُ.. إن الحـــبَّ فـــضّاح
وحـــينَ يغمرُنـــي.. قُـــدّاسُ حـــضْرتها
يـــا ليـــلُ طـــوّلْ.. فـــلا يأتيـــكَ إصـــباحُ

□□

صهيل الأحرار ..

□ إسماعيل ركاب *

سلاماً.. بَلِّغي الأحرارَ عَنّي ... أيا عُصفورَةَ الوادي وغَنّي
غناءً يَعْرُبِيّاً واسْتَعِدّي ... لِنَقْلِ رسالتي ودَبيبِ حُزْني
وقولي: أنْتُمُ الأعلى مَقاماً ... وأنْتُمْ للورى زَهْرُ التَّمَنّي
وأنْتُمْ في جهاتِ الكونِ نَبْضٌ ... يَشيلُ الهَمَّ في زَمَنِ التَّدَنّي
وصوتُ الحَقِّ يَعلو في بلادٍ ... تَجَمَّعَ في رُباها كُلُّ نَتْنِ
أنا وَطَنٌ تَناهَبَهُ غُزاةٌ ... وراحوا يَفْتِكونَ بكُلِّ رُكْنِ
عويلٌ واختِطافٌ واغْتِصابٌ ... وتدميرٌ لِشاهِقَةٍ وحِصْنِ
وحرقٌ للمزارعِ واسْتِلابٌ ... لإبداعٍ ومَعْرِفَةٍ وفَنٍّ
وقَوْمي.. آهِ من أنذالِ قَوْمي ... كأنَّهُمُ لَهُمْ نَسْلٌ وأنّي
غريبٌ.. لَمْ يكُنْ "قحطانُ" جَدّي ... ولا "عدنانُ" مِنْ أهلي ومِنّي
أنا العَرَبيُّ والتَّوحيدُ ديني ... وأنْتُمْ جاهلونَ بكُلِّ شَأْنِ

---

* شاعر من سورية.

وإلاّ كيفَ يُمكنُ أنْ تكونوا ... يَداً يُمنى لِمَنْ يغتالُ أمْني؟!
ومَنْ يحتلُّ مِنْ ستّيْنَ أرضي ... وفي التّعذيبِ مارسَ كُلَّ لَونِ
وفي التّمزيقِ والتّأليبِ يَسعى ... لِترجِعَ "داحسٌ" بَيني وبَيني
فَمِنْ "صَنْعا" إلى "حَلَبَ" اقْتِتالٌ ... ونِصْفُ الكونِ بالَغَ في التَّجَنّي!!
وأنتُمْ تُغدِقونَ بلا حِسابٍ ... على لِصٍّ وأفّاكٍ وجِنّي
أَيُمكنُ أنْ تكونوا بَعْدَ هذا ... لأنسابِ العُروبَةِ خَيْطَ عِهْنِ؟!
أنا السُّوريُّ أُقسمُ بانْتِمائي ... سأُعْلي رايتي وأذودُ عَنّي
وأنتُمْ سوفَ يأتيكُمْ زمانٌ ... أمَرُّ مِنَ المرارِ.. وصَحَّ ظَنّي!!
"بِلادُ العُرْبِ أوطاني" وتبقى ... على مَرِّ العُصورِ ضِياءَ عَيْني
مَعَ الأحرارِ نرفَعُ باعْتِزازٍ ... بَيارِقَنا على جَبَلٍ ومَتْنِ
وَرِثنا مَجْدَ أبطالٍ عِظامٍ ... على دَرَجاتِهِ نَسْمو ونَبْني

□□

غنائيــة عــشق الصعاب..

□ محمد خالد الخضر *

حتى هنا
والجرح..
يوجعني..
وأوجعني الطريق.
امشي..
على وجعي..
وابدأ من شعاب..
كدت أجهلها..
لماذا يا أبي؟
حتى الطريق يخونني
حتى هنا
حتى وصلت إلى التراب
والجرح يبدأ من جديد
والشعاب تنكرت
والقائمون على القصيدة..
والذئاب.
كانت هي الأخرى..

أشد محبة
وأنا أبادلها
قليلاً أو كثيرا..
كنت أطعمها..
وكانت لا تخادعني..
حين أغيب يوما..
تملأ الوادي عتاب.
وأقرب من دمائك يا أبي
وجعي وحلمي..
والمهيمن في دمي..
ألقى رصاصته..
على جرحي وغاب.
حتى هنا
سقطت ببابك طعنتي
واغرورقت
وبكت..

* شاعر من سورية.

أتذكر حين ودعنا الشباب؟
وتقاسمت أفراحنا..
تلك العشيرة والخراب.
لم يبق..
في عيني ضياء يا أبي
استنفذت أبعادها
وهوت على شباكنا
تذوي..
تسائل عن نقاءٍ
كان يغمرنا..
تلاشت يا أبي
ومضت بلا أدنى إياب.
يقول لي:
اصمدْ..
وأصمد مرتين على الصليب..
وأنت تتركني وحيداً..
كيف تتركني وحيدا..
ثم تبحر في السراب؟!

الآخرون تعايشوا..
ومضوا بلا سترٍ..
إلى فرح لذيذٍ..
عندما سقطت يدي..
أتعرف عن يدي شيئا..
وهي تسكن في القراب؟!..
الآخرون..
تبدلت أثوابهم
وعيونهم وشبابهم حتى غرائزهم..
ورجع نفاقهم.
وأنا وحيدٌ..
أنت تدري يا أبي
كيف المتاعب أورقت حولي..
وأنجب بعضها..
نخلاً..
وتدري كيف
تعشقني الصعاب.

□□

ما زلت أنتظر..

□ رجب عثمان *

أنا مازلت أنتظرُ..
فهل تأتين سيدتي
وهل ألقاكِ مشرقة
كوجهِ الشمس حين تطلُّ..
عند الفجر من عينيكِ ملهمتي
أم الأشواق تحملني إلى دنياك..
فوق الريح فوق الغيمِ
أبحث عنكِ فاتنتي
تعالَيْ وانظري دمعي
وذوبي في شراييني
وذوبي في مخيلتي.
وفي صوري. وفي لغتي

أنا أهواكِ لا أدري
لماذا تكبر الأشواقُ حين أراكِ
تبتسمينَ رغم الحزنِ في عينيكِ
في شفتيكِ
في أنغام صوتكِ أنتِ
حين يذوب صمت الحرف في شفتي
عرفت الآن
أنك أنتِ
ليس سواك ملهمتي
وفاتنتي
وسيدتي

* شاعر من سورية.

لأنكِ أنتِ لي. وطني
حينَ أقول..

وعشقي أنتِ
أنتِ أميرتي

حيث أراكِ تمتلكينَ حنجرتي
والموت في عينيكِ..

وقافيتي. وذاكرتي
لو تدرينَ أمنيتي.

فهل أدركتِ ما أعنيهِ..

□□

ذاكرة المرايا..

□ خليل الموسى *

- 1 -

..وقبلَ الولادةِ كُنَّا هُنا
هكذا
هارِبَيْنِ منَ الموتِ
أتْعَبَنَا في المخاضِ الكلامُ..
نُخبِّئُ عنوانَنا من عيون المراثي
ونسألُ أوديبَ عوناً لنا
في دروبِ السؤالِ..
نُخبِّئُ أفراحنا من عيون المرايا التي خَذَلَتْنا..
فتَاهت
نرمي بأحلامنا
للثعالبِ حينَ اشْرَأَبَّتْ بأعناقها
لصباحِ الدَّوالي..
لعلَّ الذي فرَّ من مرفأٍ للجهاتِ
يَعُودُ إلينا نوارسَ مأهولةً بالهدايا:
نبيذاً وعُرْساً..
زغاريدَ مجبولةً بالنَّدى
والجُنُونِ الذي خبَّأتْهُ النُّجُومُ
ليَوْمِ الرسائلِ والذكرياتِ...

وكُنَّا معاً
طائرَيْنِ يَحُومانِ عندَ البيادرِ
قمحاً ولوزاً
وينتظرانِ هُبُوطَ الغمامِ..
سنابلَ كنَّا هُنَا..
ساعِدَيْنِ يَلُمَّانِ عندَ المرافئِ
لحماً وأسماكَ أُعْجوبةٍ
ورغيفاً لكلِّ الجهاتِ..
وكُنَّا حَدَائِقَ للفَرَحِ السَّنَوِيِّ
إذا شَمَلَتْنا بأطرافها
مَوْجَةٌ غجريَّةُ اليَاسَمِينِ..
وكُنَّا هُنا*
شاعِرَيْنِ
نَصُدُّ حصارَ القصائدِ
بيتاً من الشِّعرِ فرَّ من المفرداتِ
إلى الكلماتِ
وبيتاً يُسلِّمُ أنفاسَهُ للمَغيبِ...
وكُنَّا هُنا

* أكاديمي، ناقد وشاعر من سورية.

خبَّأتْك عُيوني منَ الذكرياتِ
فلمَّا ارتدْينا البراري
عَرُوسَيْنِ في موجةٍ تتَغَاوَى..
عروسَيْنِ في موجةٍ
نسجَتْها الشواطئُ سِتْراً
لنا من عيونِ المرايا
انْتَشَرْنا على اليمِّ
أجراسَ لَوْنٍ
نُهَرِّبُ رائحةَ الياسَمينِ
وَنفْرُكُ مِفتَاحَ عِطرٍ وَطيبٍ...
وكُنَّا هُنا
حجراً واحداً صار نصفَيْنِ:
نصفَ سلامٍ
ونصفَ خِصامٍ..
لينْهَضَ بيني وبينَكِ خوفُ الكلامِ الذي
طارَ أجنحةً وفضاءً
وَحَطَّ كتاباً وثرثرةً
لِعَجَائِزَ يَنْهَضْنَ عندَ المشيبِ..
وكُنَّا معاً..
سَجَنَتْنا الفواصِلُ في جُمْلَةٍ
غيرِ مأهولةٍ بالبُرُوجِ
الْتَجَأْنا إلى نجمةٍ نَبَذَتْنا
الْتَجَأْنا إلى موجةٍ..
خِلْسَةً سلّمتْنا الحرُوفُ إلى صفحةٍ
لحكايةِ نصٍّ لَعُوبٍ..

ـ 2 ـ

..وبعدَ الولادةِ كُنَّا هنا..
غامضٌ وجعُ الكلماتِ التي انْدَثَرتْ
مرَّةً بعدَ أخرى..
كتبْنا عليها وصايا الجدودِ..
رسَمْنا عليها حدودَ الخيالِ..
حدودَ البلاغةِ
حدَّ العقولْ..
وصارَ الْبَنَفْسَجُ مملكةً للعذارى
يُشَرِّعُ أبوابَهُ للقوافي
مُنَمْنَمةً بعدَ أخرى..
وتبني المرايا شموساً لأبنائها
تسألُ الشُّرُفاتِ عنِ القمرِ الذَّهبيِّ
وعنْ سُلَّمٍ للوصولِ إلى لغةٍ
من لغاتِ دِمَشْقَ..
إلى جهةٍ من جهاتِ الخيولْ..
وصارت دمشقُ سماءً وأرضاً..
ومُعْجزة بين بابٍ وبابٍ..
ملوكاً.. أشاوِسَ
تاريخَ جيلٍ وجيلْ..
هنا قَمَرٌ نامَ في نخلةٍ
وهنا جائعٌ يتجوَّلُ في ليلةٍ من ليالي
كتابِ الخرابِ وعصرِ المغولْ..
هنا عابرٌ يسألُ العابرينَ عنِ امرأةٍ
غادرتْهُ إلى حُلمها في الأعالي

كسائحةٍ
مثل طيفٍ عجُولْ..
وتسألُ عن قهوةٍ رافقتْ بردى
من هضابِ الدوالي
وشمسِ العوالي
إلى حكمةٍ في صباحٍ خَضيلْ..
هنا شاعرٌ يحرسُ الكلماتِ الأَسَارَى
يُفاوِضُ عنها
صهيلَ الفُحُولْ..

- 3 -

وكُنَّا هُنا بَعْدَ بَعْدٍ
وبعدَ الشموسِ
وبعدَ الدوالي
وصرْنا أسارى
لخيلِ المغولِ
كتبْنا على المفرداتِ عهودَ الأُصولِ
مَحَوْنا عُهُودَ العوالي..
هُنا وهناكَ الحصارُ الجدارُ
الجدارُ الحصارُ
وليلٌ بلا آخرٍ
ودمارٌ..
هناكَ ارتمى فارسُ الكلماتِ..
مضى في مخاضِ الحروفِ
مضى في خريفِ المعاني
وماتتْ جرارٌ..

فلا مَنْفَذٌ للرياحِ
ولا مَنْفَذٌ للهوى
فإذا استدارَ انْحنى جُثَّةً
خشباً
وَهَوَى
بينَ أسئلةِ الشُّرُفَاتِ
هوى حينَ عادَ التَّتارُ..
هنا وهناكَ
ثُلوجٌ على صَمْتِهِ الْبَدَوِيِّ
يرى حكمةً في سُجُودِ الجباهِ
لغيرِ الإلهِ..
يرى ما يراهُ
سَحَابةَ صَيْفٍ
عيوناً بغيرِ لسانٍ
وألسنةً سكنتْها الثعالبُ
والمفرداتُ التي لَفَظَتْها الْبِحَارُ..
هنا وهناكَ يَرَى
وأرى نِصْفَ كاهنةٍ
أمطرتْني بأسئلةٍ
من رُمُوزِ الأضاحي
لتَرْفَعَ لي في الظلامِ مديحي
وَتَهتُكَ لي في الصَّباحِ سلاَحي..
تقولُ: خُذِ العُمْرَ بينَ يَدَيْكَ
فتَافيتَ حُلْمٍ شَهِيٍّ
خُذِ الأرضَ تُفّاحةً والْتَهِمْها..
فآدمُ مازالَ يَسْمَعُ منكَ

تَراتيلَ أسطورةٍ للعذارى
نشيدَ الرّغيفِ..
خُذَ الرِّيحَ أرجوحةً للمعاني
ففي صلواتي نزيفي
وفي كلماتي معاني الحروفِ..
تقولُ: تَعَالَ.. وخُذْني
ليمضي الكلامُ إلى قمَرٍ
عَجَنَتْهُ الرُّمُوْزُ
فتاةٍ تَجُسُّ العوالمَ مِثْلي
وَتَستَدْرِجُ الفحلَ
خُبْزاً ولَوْزاً..
مَمَالِكَ مشغولةً بالغيابِ..
هناكَ تُرَاوِدُكَ امرأةٌ
مثلَ جنيَّةٍ
حبلَتْ ذاتَ فَحْلٍ
بسِرِّ الحُرُوفِ..

- 4 -

وكنْتَ كمَنْ مَسَّهُ طَرَبُ الفاتِحينَ
استَدارَ إلى وردةٍ
في الجدارِ
استَدارَ إلى عِطْرِها
في الحدائقِ:

أُهْزُوجَةٌ في الرِّياحِ أنا
أخَذَتْني إلى بيتها في الأعالي
على دَرَجِ الياسَمينِ ارْتَمَينا
وعُدْنا إلى ذكرياتِ المرايا..
أنا نَخْلَةٌ لا تُسَلِّمُ أسْرارَها للصَّحَارى
ولا تَستَعِينُ بغيرِ الغيابِ..
أنا لُغَةٌ دَنَّسَتْ بالكلامِ الذي
شَرَّعَتْهُ القوافي لِقَصْرٍ مُنيفٍ..
أنا ليلةٌ حَبلَتْ بالرُّؤَى
زارَها في المخاضِ شُهُودُ المعاني
أنا مَنْ رأى ليلتي في الصَّبَاحِ
أنا من رأى في الصَّباحِ الليالي..
ليمضي الكلامُ إلى قمَرٍ
عَجَنَتْهُ الرموزُ
ليَحْرُسَ داراً بغَيْرِ صُخُورٍ
بغَيْرِ سُقُوفٍ..
أنا لُغَةٌ دَنَّسَتْ بالكلامِ
وثارتْ على ضِفَّتَيْها حُرُوفي...

□□

القصـــة ..

1 ـ وردة من أجل إميلي ....للكاتـب الأمريكـي ولـيم فـوكنر

ترجمـــة: د. فـــؤاد عبـــد المطلـــب

2 ـ الغربيان.. محمـــــــــد علـــــــي علـــــــي

وردة من أجل إميلي ..

□ للكاتب الأمريكي وليم فوكنر
□ ترجمة: د. فؤاد عبد المطلب *

عندما تُوفيت الآنسة إميلي خرجت بلدتنا بكاملها في تشييع جنازتها: فالرجال خرجوا يُظهرون نوعاً من الحب الذي ينطوي على احترام لنصب عال هوى، وأغلب النساء خرجْنَ بدافع الفضول لرؤية ما في داخل بيتها الذي لم يُر فيه منذ عشر سنوات على الأقل سوى خادم زنجي يعمل طباخاً وحدائقياً. وكانت تسكن في بيت كبير مربّع بعض الشيء كان فيما مضى أبيض اللون مزيناً بقبب وأبراج مستدقّة وشرفات ملتفّة على الطراز الأنيق جداً للسبعينيات، ويقع في شارع كان فيما مضى أبرز شوارع بلدتنا. غير أن محطات الوقود ومحالج القطن أخذت مكاناً واسعاً فطمست الأسماء المهيبة لذلك الجوار، ولكن بيت الآنسة إميلي بقي وحده رافعاً اضمحلاله العنيد الجذّاب – حيال شاحنات القطن ومضخات البنزين – قذىً للعين ما بين هذه الأقذاء. والآن ذهبت الآنسة إميلي لتنضم إلى تلك الأسماء الجليلة التي ترقد في المقبرة المليئة بأشجار الأرز بين القبور الرفيعة المجهولة للجنود الاتحاديين والانفصاليين الذين سقطوا في معركة جيفرسون.

وعندما كانت الآنسة إميلي على قيد الحياة كانت محط تقليد وواجب وعناية، وبالوراثة ذات فضل على البلدة. ويعود هذا إلى ذلك اليوم من عام ألف وثمانمئة وأربعة وتسعين عندما ألغى الكولونيل سارتوريس محافظ البلدة – الذي كان قد تبنى مرسوماً لا يُسمح فيه لأية امرأة زنجية أن تخرج إلى الشارع من دون أن تكون مرتدية مئزراً – الضرائب المترتبة على الآنسة إميلي منذ وفاة والدها وإلى الأبد. ولا يعني هذا أن الآنسة إميلي كانت تتقبل أي إحسان. فلقد اخترع الكولونيل سارتوريس حكاية ملفقة مفادها أن والد إميلي كان قد أقرض البلدة مالاً فرأت البلدة في هذا الإجراء تسديداً للقرض. ولكن عقل رجل واحد من جيل الكولونيل سارتوريس بإمكانه اختراع ذلك وامرأة واحدة فقط بإمكانها التصديق.

* مترجم من سورية.

وعندما أتى الجيل الجديد بأفكاره العصرية وأصبح منه محافظون ومشرّعون رأى أن قرار الكولونيل غير مقنع. ففي مطلع العام أرسلوا لها بالبريد إنذاراً لدفع الضرائب. وحتى شهر شباط لم يأتهم أي جواب. فكتبوا لها رسالة رسمية طالبين فيها أن تأتي إلى مكتب شريف المدينة على راحتها في أي وقت تريد. وبعد أسبوع كتب لها المحافظ نفسه يخبرها أنه سوف يحضر لزيارتها في بيتها أو يبعث لها بسيارته. فتلقى رداً مكتوباً على ورقة مهترئة بخط رديء متهدل مفاده أنها لم ولن تخرج من البيت من الآن فصاعداً. كما أرسل الإنذار طياً ومن دون أي تعليق.

ودُعي المجلس التشريعي للبلدة إلى اجتماع استثنائي، وتوصل إلى تفويض وفد لزيارتها بشكل رسمي. وبعد أن قرع الوفد الباب – الذي ظلّ موصداً في وجه أي زائر أو زائرة منذ ثماني أو عشر سنوات عندما توقفت عن إعطاء دروسها في رسم الخزف الصيني – فتَحَهُ لهم خادمها الزنجي العجوز وأدخلهم إلى قاعة معتمة فيها درج يوصل إلى مكان أكثر غموضاً في الطابق العلوي. وكانت تفوح من القاعة لقلة الاستخدام رائحة غبار رطب تحبس الأنفاس، ومنها قادهم إلى قاعة الاستقبال التي صُنع أثاثها من جلد سميك. ولما رفع الخادم ستار النافذة شاهد الزائرون جلد الأثاث مشققاً وعندما جلسوا انتفض ببطء غبار أخذت هباءاته تدور في شعاع الشمس الوحيد المتسلل من النافذة، وأمام الموقد كان هناك حامل مطلي بذهب فقد لمعانه للوحة مرسومة بالكربون لوالد إميلي. ولدى دخولها نهضوا احتراماً لامرأة بدينة صغيرة الحجم مرتدية ثوباً أسود اللون وسلسلة ذهبية تدلّت من رقبتها حتى وسطها لتختفي وراء نطاقها ومتوكئة على عصا من خشب الأبنوس ذات رأس ذهبي فقد لمعانه. ولكون هيكلها العظمي صغيراً ونحيلاً كانت بدانتها غير جميلة. وكانت تبدو منتفخة وشاحبة اللون مثل جثة غُمرت في مياه راكدة لمدة طويلة. أما عيناها فقد غارتا في ثنايا وجهها المتغضن كقطعتين صغيرتين من فحم غرستا في قطعة من عجين كانت تحركهما من وجه لآخر بينما كان الزائرون يكشفون عن المهمة التي جاؤوا من أجلها. ولم تطلب إليهم الجلوس بل وقفت قرب الباب تصغي بهدوء إلى الشخص الذي يتحدث باسمهم حتى انتهى من كلامه في حين كانت دقات ساعتها غير المرئية في نهاية سلسلتها الذهبية مسموعة للجميع. وخاطبتهم بلهجة جافة وغير ودّية – لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون، هذا ما قاله لي الكولونيل سارتوريس، وبإمكان أحدكم أن يطلع على سجلات المدينة وتقتنعوا بذلك. فأجابها أحدهم: ولكننا قمنا بهذا الإجراء، فنحن سلطات المدينة، ألم تستلمي يا آنسة إميلي إنذار الشريف الموقع باسمه. وردت الآنسة إميلي: استلمت منه ورقة، نعم، ربما يعد نفسه شريف البلدة... لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون. وأجابها: ولكن لا يوجد أي شيء في السجلات يُظهر ذلك، وعلينا نحن أن نعمل وفق... قاطعته قائلة: تحدث إلى الكولونيل سارتوريس. لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون. أضاف: ولكن يا آنسة إميلي – (الكولونيل سارتوريس مضى على وفاته قرابة عشر سنوات) وقاطعته ثانية وبتصميم: تحدث إلى الكولونيل سارتوريس. لا يترتب علي دفع أية ضرائب في جيفرسون. توب! ويظهر خادمها الزنجي العجوز. أري هؤلاء السادة الباب.

لقد هزمتهم جميعاً كما هزمت آباءهم قبل ثلاثين سنة في مشكلة الرائحة التي انبعثت من بيتها. كان ذلك بعد مرور عامين على وفاة والدها وبعد مدة قصيرة من هجران حبيبها لها ذاك الذي اعتقدنا أنه سيتزوجها. فبعد وفاة والدها كانت قليلاً ما تخرج من البيت، وبعد ذهاب حبيبها أصبحنا نادراً جداً ما نراها خارج البيت. حاولت بعض النسوة المتهورات أن يذهبن لزيارتها ولكن لم يستقبلهن أحد، فلقد كان خادمها الزنجي هو الإنسان الوحيد الذي يوحي بشيء من الحياة حول البيت، وكان وقتئذٍ شاباً يخرج ويعود إلى البيت حاملاً سلة السوق. وكنَّ يتساءلن كيف بإمكانه، أو بإمكان أي رجل، أن يعتني بمطبخ بيت على نحوٍ جيد، لذلك لم يستغربن عندما انتشرت الرائحة من البيت – الرائحة التي كانت سبب العلاقة بين عائلة جريرسون النبيلة القوية وعالم البلدة الكبير الثرثار.

اشتكت إحدى جارات الآنسة إميلي، عجوز في الثمانين من عمرها، من هذه الرائحة إلى محافظ البلدة، القاضي ستيفنز. قال لها القاضي: ماذا تريدين مني أن أفعل بشأن هذه الرائحة، يا سيدتي؟ فأجابته العجوز: ولماذا لا ترسل لها أمراً فتوقف هذه الرائحة، أليس هناك قانون؟ وقال لها القاضي ستيفنز: إنني متأكد من أنه لا ضرورة لذلك. فمن المحتمل أن يكون خادمها الزنجي قد قتل في ساحة البيت ثعباناً أو جرذاً ليس إلا.

سأحاول أن أتحدث معه حول هذا الأمر. وفي اليوم التالي تلقى المحافظ شكويين أخريين كانت إحداهما من رجل جاء مستنكراً لكن بحياء: في الحقيقة يجب أن نفعل شيئاً بخصوص ذلك أيها القاضي. إنني آخر من يفكر في إزعاج الآنسة إميلي في هذه البلدة، لكن يجب علينا أن نفعل شيئاً ما.

وفي تلك الليلة اجتمع المجلس التشريعي للبلدة والمؤلف من ثلاثة شيوخ وشاب يمثل الجيل الصاعد. اقترح الشاب: المسألة في غاية البساطة. نرسل لها إنذاراً نأمرها بتنظيف بيتها. نمهلها وقتاً محدداً كي تفعل ذلك، وإذا لم تفعل... قاطعه القاضي ستيفنز: يا لهذا الرأي، أتسمح لنفسك أيها السيد باتهام سيدة بوجهها أنها ذات رائحة كريهة. وفي الليلة التالية وبعد منتصف الليل عبر أربعة رجال مرج بيت الآنسة إميلي وداروا خلسة حول البيت كاللصوص يشمون أساسات المبنى الآجرّي وفتحات القبو بينما كان أحدهم ينثر الكلس من كيس معلّق على كتفه، ثم فتحوا باب القبو عنوة ورشوا داخله بالكلس، كما رشوا خارج البناء كله. انتهوا من مهمتهم وعادوا أدراجهم عابرين المرج وعندئذ أضيئت نافذة كانت مظلمة وبرزت منها الآنسة إميلي بجزعها الساكن كتمثال نصفي. وعندها أخذ الرجال يزحفون على المرج حتى اختفوا وراء ظلال أشجار الخرنوب المزروعة على جانبي الطريق. وبعد أسبوع أو أسبوعين اختفت الرائحة.

وكان ذلك عندما بدأ الناس يشعرون فعلياً بالأسف نحو الآنسة إميلي. وبعد أن تذكروا كيف انقلبت عمتها السيدة العجوز وايت إلى امرأة مجنونة تماماً، فكّروا بأن أفراد عائلة جريرسون كانوا يرون أنفسهم في منزلة أعلى مما هم عليها في الحقيقة.

لم يعجب الآنسة إميلي أي شاب بوسعها أن تتزوجه من بين شبان المدينة الذين طردهم والدها جميعاً. ولقد كانت الآنسة إميلي ووالدها بالنسبة إلينا كاللوحة، في الخلفية تظهر بقامتها الممشوقة وهي ترتدي ثوباً أبيض اللون، وفي المقدمة تبدو صورة والدها الذي يقف كالشبح مديراً ظهره لها وممسكاً بيده سوطاً للجياد، ويظهر الباب الأمامي المفتوح من الخلف إطاراً لهما. وعندما بلغت الثلاثين من عمرها وما زالت عازبة، لم نكن نشعر بالارتياح لحالتها، فأخذنا ندافع عنها، فعلى الرغم من وجود الجنون في عائلتها لو تهيأت لها فرص حقيقية لتحقيق سعادتها لما أضاعتها كلها. وعند وفاة والدها أدركنا أنه لم يبق لها في هذه الدنيا سوى البيت الذي لها. وكنا على نحوٍ ما سعداء لذلك. وبعد أن أصبحت وحيدة وفقيرة بدأنا نشعر بالشفقة والعاطفة الإنسانية نحوها. والآن أخذت تدرك أيضاً قيمة المال وما يسببه من سعادة وشقاء في الوقت ذاته. وفي اليوم التالي لوفاة والدها قدمت إلى البيت أفواج من النساء جئن لتقديم التعزية والمساعدة، كما جرت العادة في بلدتنا. وعند الباب قابلتهن الآنسة إميلي وهي ترتدي ثياباً اعتيادية ومن دون أن يبدو على وجهها أي أثر للحزن، وأخبرتهن أن والدها لم يمت بل مازال حياً. وفعلت الشيء نفسه لمدة ثلاثة أيام عندما زارها الكهنة والأطباء وحاولوا إقناعها بالعدول عن إصرارها وتسليمهم الجثة لدفنها. وعندما كان الجميع على وشك اللجوء إلى القانون والقوة، استسلمت الآنسة إميلي، وسلمتهم الجثة فدفنوها بسرعة كبيرة. لم نقل عنها وقتئذ إنها مجنونة، وإنما اعتقدنا أنه كان عليها أن تتصرف على ذلك النحو. وعندما تذكرنا جميع الشبان الذين كانوا يعرفونها وقد طردهم والدها من البيت، وأنها تُركت وحيدة ومعزولة، وعرفنا سر تشبثها بذلك الشيء الذي كان سبب حرمانها من السعادة.

ولزمت الآنسة إميلي بيتها لمرضٍ ألمَّ بها لمدة طويلة. ولما رأيناها بعد ذلك كان شعرها قصيراً وكان هناك شبه غامض بينها وبين أولئك الملائكة المرسومين على النوافذ الملونة للكنيسة على نحوٍ مأساوي وقور.

وكانت البلدة قد تعاقدت مع شركة للبناء لتبليط أرصفة الشوارع، وفي الصيف بعد وفاة والدها بدؤوا بالعمل. وجاءت الشركة إلى المدينة بعمالها الزنوج وبغالها وآلياتها وكان رئيس العمال يُدعى هومر بارون، أمريكي من الشمال – رجل ضخم الجثة، داكن البشرة ومتوثب وذو صوت عالٍ، وعيون أفتح لوناً من وجهه. وكان الأولاد الصغار يتبعونه في مجموعات كي يستمعوا إليه وهو يشتم العمال الزنوج في الوقت الذي يكون فيه الآخرون يغنون على صوت الفؤوس وهي ترتفع وتهبط. وهكذا تعرّف هومر بارون على جميع الناس في البلدة. فإذا مررت بالساحة وسمعت ضحكاً كثيراً فسوف ترى هومر بارون في وسط الجماعة. وسرعان ما بدأنا نراه بعد ظهر أيام الآحاد بصحبة الآنسة

إميلي يتنزهان في عربة متألقة ذات عجلات صفراء يجرها حصانان يستأجرهما من اصطبل العربات. في البداية كنا نشعر بالسعادة عندما نرى الآنسة إميلي خارج البيت وتبدي اهتماماً بهذا الرجل، وقد بدأت النسوة يتحدثن أن امرأة مثلها تنتمي إلى عائلة جريرسون بالطبع لن تفكر جدياً برجل شمالي ما هو إلا عامل بأجر يومي. ولكن ما يزال هناك آخرون مثل الشيوخ الذين قالوا إنه حتى الحزن لا يستطيع أن يجبر امرأة أصيلة أن تنسى ما تفرضه أو تقتضيه النبالة العائلية – إذا أردنا أن لا ندعوها تحت هذا الاسم. لقد قالوا فقط إن إميلي المسكينة يجب أن يزورها أقرباؤها الذين يعيشون في ولاية ألاباما، الذين انقطعت صلاتهم وزياراتهم لها ولوالدها الذي تشاجر معهم منذ سنوات حول تركة المجنونة العجوز وايت، حتى إنهم لم يرسلوا أحداً منهم ليحضر تشييع جنازته.

وما إن قال الشيوخ: مسكينة إميلي، حتى بدأ الناس يتهامسون في البلدة، وتساءل الناس فيما بينهم، قائلاً أحدهم للآخر – أتعتقد أن ما يجري صحيحاً؟ ويرد الآخر: طبعاً إنه صحيح، وإذا لم يكن كذلك فما عساه يكون؟ وكانوا يهمسون وأيديهم على أفواههم – مسكينة إميلي، كلما مرّت العربة أمامهم بعد ظهر أيام الآحاد. لقد رفعت رأسها عالياً حتى عندما كانت تعتقد أنها على وشك السقوط. وكانت تبدو لنا أنها أكثر من ذي قبل تطالب بالاعتراف بكرامتها. أن تؤكد مجدداً على صلابتها ومناعتها. مثل ما حدث عندما ذهبت لشراء سم الفئران، الزرنيخ. كان ذلك بعد عام ونيّف منذ أخذ يخامرنا شعور بالشفقة نحوها ونقول: مسكينة إميلي، عندما كان في زيارتها ابنتا عمتها، قالت للصيدلي: أريد أن أبتاع قليلاً من السم. لقد كانت وقتئذ تناهز الثلاثين أو أكثر بقليل، ذات جسم ضئيل ونحيف وعينين سوداوين ومتعاليتين ووجه أصابه الوهن عند الصدغين وحول محجري العينين كوجه عامل المنارة. قالت للصيدلي: أريد أن أبتاع قليلاً من السم. سألها الصيدلي: نعم آنسة إميلي، أي نوع تريدين؟ ولأي شيء تريدين استعماله للفئران مثلاً أو... إنني أنصح... قاطعته: أريد أفضل سم عندك، أنا لا يهمني النوع. وأخذ الصيدلي يعدد لها الأنواع ثم أضاف قائلاً: هذه الأنواع يمكن أن تقتل أي شيء حتى الفيلة، ولكن ما تريدينه هو. أجابته الآنسة إميلي: أريد زرنيخاً، أليس جيداً هذا؟ فقال الصيدلي: زرنيخاً، نعم سيدتي، ما تريدينه هو... ردت عليه: أريد زرنيخاً. نظر الصيدلي إليها باستخفاف، ونظرت إليه مرفوعة الرأس وبوجه ثابت مثل الراية المشدودة. رد عليها الصيدلي: لماذا، بالطبع، إذا كان هذا ما تريدين ابتياعه ففي هذه الحالة يطلب القانون أن تقولي لأي شيء تنوين استخدامه، لم تجبه بل أخذت تحدق النظر فيه. وأمالت رأسها إلى الخلف قليلاً كي تتمكن من التحديق فيه مواجهة، وسرعان ما تراجع الصيدلي وغاب عن نظرها وأحضر الزرنيخ وصرّه لها، ولم يتحدث إليها بل أعطاه لمستخدمه الزنجي الصغير الذي سلمها إياه. وفي البيت عندما فتحت الآنسة إميلي العلبة وجدت عبارة مكتوبة على العلبة تحت الجمجمة والعظمتين المتصالبتين: من أجل الفئران.

وهكذا في اليوم الثاني قلنا جميعاً بأنها سوف تنتحر واعتقدنا أن هذا أفضل الأشياء. فعندما كنا نشاهدها في بداية الأمر مع هومر بارون كنا نقول إنها بلا شك ستتزوجه. ثم قلنا بعدها إنها مازالت تقنعه بالزواج منها وذلك لأن هومر نفسه كان قد صرّح بأنه يفضل صحبة أصدقائه الشبان الذين كان يشرب معهم في نادي إيلك، أي أنه لم يكن يفكر بالزواج. وفيما بعد أخذنا نقول: مسكينة إميلي، من خلف النوافذ عندما كنا نشاهدهما يمران ظهر أيام الآحاد في العربة المتألقة وقد جلست الآنسة إميلي ورأسها مرفوع بجانب هومر بارون بقبعته المزوية وسيجارة بين أسنانه، لابساً بيديه قفازين صفراوين: فأمسك بواحدة العنان وبالأخرى السوط.

ثم بدأت بعض النسوة يتحدثن ويشتكين بأن العلاقة سوف تجلب العار للبلدة وسوف تكون مثالاً سيئاً يحتذي به الشبان. أما الرجال فلم يرغبوا في التدخل، ولكن النسوة في النهاية لجأن إلى القس المعمداني – ذلك أن عائلة الآنسة إميلي تنتمي إلى الكنيسة الأسقفية الأنجليكانية – كي يزورها ويضع حداً لهذا الأمر. رفض القس أن يذكر ما دار بينه وبين الآنسة إميلي من حديث، لكنه قرر أن لا يعود لمقابلتها مرة أخرى. وفي يوم الأحد التالي خرجت الآنسة إميلي مع هومر بارون يتنزهان في عربتهما، وهذا ما دفع زوجة القس في اليوم الثاني أن تكتب رسالة إلى أقرباء الآنسة إميلي في ألاباما.

وبالفعل حضرت ابنتا عمتها إليها، ولبثنا نراقب التطورات. ولم يحصل أي شيء في البداية. وبعد فترة وجيزة كنا متأكدين بأنهما سيتزوجان، لأننا علمنا بأن الآنسة إميلي كانت قد ذهبت إلى صانع الجواهر والحلي وطلبت منه أن يجهز لها مجموعة زينة رجالية من الفضة وأن ينقش على كل قطعة الحرفان هـ. ب. وعلمنا بعد يومين أيضاً بأنها قد اشترت ثياب عرس رجالية كاملة، بما في ذلك قميص النوم، فقلنا عندها بأنهما قد تزوجا. وكنا في غاية السرور لذلك. وقد سررنا أيضاً لأن ابنتي عمة الآنسة إميلي أكثر منها محافظة على تقاليد العائلة.

وهكذا لم نستغرب عندما غادر هومر بارون البلدة بعد الانتهاء من تبليط الأرصفة. وقد خاب أملنا قليلاً عندما لم تثر مغادرته ضجة في البلدة، لكننا اعتقدنا أنه غادر استعداداً لقدوم الآنسة إميلي لعنده أو لكي يترك لها الفرصة كي تتخلص من ابنتي عمتها بترحيلهما من المنزل. (وفي غضون ذلك جرت مكيدة تجعل القريبتين ترحلان وكنا نحن نؤيد الآنسة إميلي في هذا الأمر). وبعد أسبوع واحد بالفعل كانتا قد رحلتا. وكما توقعنا لم تمض ثلاثة أيام إلا وكان هومر بارون قد عاد إلى البلدة، فقد شاهده أحد الجيران يدلف إلى منزل الآنسة إميلي عند الغسق من باب المطبخ الذي فتحه له الخادم الزنجي. وكانت هذه آخر مرة نرى فيها هومر بارون. ولم نعد نشاهد الآنسة إميلي لبعض الوقت. وظل الزنجي يخرج من البيت ويعود إليه حاملاً سلة السوق، لكن الباب الأمامي بقي مغلقاً. وكنا نشاهد الآنسة إميلي بين الحين والآخر على إحدى النوافذ وللحظة، كما قام أثناء ذلك بعض الرجال بمحاولة للتخلص من الرائحة برش الكلس، ولكنها مكثت في البيت ستة أشهر ولم

نرها خلالها. ثم عرفنا بأن هذا الأمر كان متوقعاً أيضاً، وكانت تلك الخاصية في والدها، التي هدمت حياتها كأنثى مرات عديدة لا تزال في نفسها شديدة جداً وقوية تأبى أن تموت.

وسنحت لنا الفرصة بعدها برؤية الآنسة إميلي فوجدناها قد أصبحت بدينة وبدأ الشيب يدب في رأسها. وخلال بضع سنوات تلت تحول شعرها تدريجياً إلى اللون الأرقط، وعندما توقف شعرها عن التحول أصبح أشبه ما يكون باللون الرمادي الحديدي، وحتى يوم وفاتها وهي في سن الرابعة والسبعين ظل قوياً ذا لون رمادي حديدي كلون شعر عامل نشيط.

منذ ذلك الحين بقي باب منزلها الأمامي موصداً، ماعدا فترة ستة أو سبعة سنين، عندما كانت في الأربعينات من عمرها، خلالها كانت تعطي دروساً في الرسم على الخزف الصيني، إذ قامت إميلي بتهيئة مرسم في إحدى غرف الطابق السفلي لتقوم بإعطاء الدروس لبنات الكولونيل سارتوريس وحفيداته اللاتي كنّ يُرسلن إلى منزلها بانتظام وبروح عالية كما لو كنّ يُرسلن إلى الكنيسة أيام الآحاد للصلاة وفي جيب كل منهن خمسة وعشرون سنتاً لإلقائها في صندوق التبرعات. وفي غضون ذلك الوقت تم تأجيل ضرائبها.

ومع الأيام أصبح الجيل الجديد يشكل دعامة البلدة وروحها، وكبرت تلميذاتها، وانشغلن بأمور الحياة فلم يرسلن بناتهن إلى الآنسة إميلي وهنّ يحملن علب الألوان والفراشي والصور المقصوصة من المجلات النسائية ومنذ ذلك الحين أغلقت الباب الأمامي وراء آخر شخص وظلّ مغلقاً.

وعندما دخل البلدة نظام توزيع البريد المجاني رفضت الآنسة إميلي وحدها أن يثبتوا الأرقام المعدنية على بابها الأمامي ويعلقوا صندوقاً بريدياً عليه. وكعادتها لم تعرهم أي انتباه ومرّت الأيام ونحن دوماً نرى خادمها الزنجي شعره يشيب وظهره ينحني في ذهاب وغياب وهو يحمل سلة السوق كعادته. وفي كانون الأول من كل عام كنا نرسل إليها إنذاراً لدفع الضرائب فكان يرجع إلينا بعد أسبوع عن طريق مكتب البريد من دون أي جواب. وكنا بين الحين والآخر نراها في إحدى نوافذ الطابق السفلي كتمثال نصفي منحوت في مشكاة، لا نعرف أينظر إلينا أم لا، أما الطابق العلوي للمنزل فقد كان من الواضح أنها أغلقته. وجيلاً بعد جيل لم تتبدل الآنسة إميلي، ظلت عزيزة ومثيرة للاهتمام وهادئة وعنيدة. وهكذا توفيت إميلي وحيدة في منزلها الممتلئ بالغبار والأشباح بعد مرض ألمّ بها لا يلازمها سوى خادم زنجي عجوز، يرتجف كان يعتني بها. لم نكن نعرف مرضها لأننا كنا قد أقلعنا عن محاولة تقصي أية معلومات من الزنجي. فقد كان هذا الرجل لا يتحدث إلى أحد، وربما حتى الآنسة إميلي نفسها، فكان صوته قد أصبح أجش وأبح من قلة الاستعمال. توفيت الآنسة إميلي في إحدى غرف الطابق السفلي على سرير ثقيل صنع من خشب الجوز له ستارة ورأسها الأشيب مسند إلى وسادة صفراء عتيقة أبلاها الزمن وقلة التعرض لضوء الشمس.

قابل الزنجي أول جماعة نساء بأصواتهن الهامسة الصفيرية ونظراتهن السريعة الفضولية عند الباب الأمامي، وبعد أن سمح لهن بالدخول ترك المنزل خارجاً من الباب الخلفي، ومنذ ذلك الوقت لم

نعد نراه ثانية. وحضرت ابنتا عمتها فور سماعهن خبر الوفاة، وبناء على رغبتهما جرت مراسم الجنازة في اليوم التالي. وخرج سكان البلدة جميعاً ليشاهدوا الآنسة إميلي مغطاة بأكاليل الزهور تحت صورة والدها الذي كان يتأمل ملياً تابوت ابنته بينما كانت أصوات النسوة الصفيرية المأتمية تملأ المكان. ووقف الشيوخ على المرج وفي رواق المدخل وقد لبس بعضهم زيهم الاتحادي وأخذوا يتحدثون عن الآنسة إميلي وكأنها كانت معاصرة لهم، معتقدين بأنهم راقصوها أو لربما قد غازلوها، يخلطون في التسلسل المنطقي للأحداث، ينظرون إلى ماضيهم كماضٍ زاهر قائم لم تمسه نوائب الأيام ولا يفصله عن حاضرهم الذي يعيشونه إلا تلك السنوات القليلة الماضية من عمرهم. وكنا نعرف مسبقاً أنه توجد غرفة واحدة في الطابق العلوي للمنزل لم ير ما بداخلها أي إنسان منذ أربعين عاماً، والتي كان علينا أن نفتحها عنوة. وانتظر الجميع حتى أصبحت الآنسة إميلي تحت الثرى قبل أن يحاولوا فتحها.

أثار العنف الكبير المبذول لتحطيم الباب جواً كثيفاً من الغبار في الغرفة، وبدت هذه الغرفة، التي أُثثت لتكون غرفة زفاف، كأنها القبر الذي يخيم عليه شبح الموت الذي يغطي كل شيء فيها بغطاء من الشحوب والظلمة: فوق الستائر القصيرة ذات اللون الزهري الباهت، والأضواء المظللة بمظلات زهرية اللون وطاولة التزيّن وزخرف الكريستال الشفاف وفوق أدوات الزينة الرجالية الفضية التي فقدت بريقها بحيث اختفى الحرفان هـ.ب. وبين هذه الأشياء كانت هناك ياقة وربطة عنق، كأنهما نزعتا منذ برهة، عندما رفعتا تركتا مكانهما آثار هلال شاحب في الغبار المتراكم. وفوق الكرسي طويت بزة بعناية كبيرة كانت قد ترك تحتها حذاء وجوارب. وفي السرير كانت هناك جثة هومر بارون.

وقفنا طويلاً ونحن نحدق النظر في التكشيرة المرعبة والعميقة للجمجمة. وعلى ما يظهر كان الجسم قد تمدد فيما مضى على وضع عناق، ولكنه الآن مستغرق في نوم عميق كان أكثر ديمومة من الحب وأقدر على التغلب حتى على تكشيرة الحب الساخرة، كما كان أقدر على إظهاره بمظهر الزوج المخدوع. لقد تفسخ الجسد تحت آثار قميص النوم، وأصبح فصله عن الفراش الذي استلقى عليه غير ممكن، ويغطي ذلك كله طبقة كثيفة من غبار صبور مجالد.

وبعد ذلك لا حظنا في الوسادة الثانية آثار رأس نام عليها ومدّ أحدنا يده إلى الوسادة ورفع شيئاً ما، فأحنينا رؤوسنا إلى الأمام جميعاً لنرى هذا الشيء، فشعرنا برائحة ذلك الغبار غير المرئي تلذع أنوفنا، ولم يكن ذلك الشيء سوى ضفيرة طويلة من شعر ذي لون رمادي حديدي.

□□

الغربيان ..

□ محمد علي علي *

السماء صافية إلا من غيوم رمادية مبعثرة، تتسابق في الفضاء الرحب بحسب حركة الرياح الغربية الباردة، التي تشعر الناس بعنفوان الشتاء وشدته.

للمدينة شارع رئيسي عريض واحد (أوتوستراد) يخترقها من الغرب إلى الشرق، وثمة شوارع فرعية أقل عرضاً تنبثق عن هذا الشارع بعضها يتجه نحو الشمال، وبعضها الآخر يتجه نحو الجنوب، في شارع فرعي يتقاطع مع الشارع الرئيسي ويتجه من الشمال إلى الجنوب حتى ينتهي إلى حارات المدينة وأزقتها في كلا الجانبين، في مكان من هذا الشارع ناحية الشمال؛ أناس يتجمعون في مكان واحد، وكلهم يريد مطلباً واحداً هو الحصول على الخبز من الفرن الذي لا يزال يعمل في هذا الركن من المدينة.

الوقت ضحىً... الأفران كلها انتهت من بيع الخبز؛ لأنها تبدأ عملها في الصباح الباكر إلا فرن أبي عبد الله فإنه لا يزال يعمل؛ إما لأنه تأخر في الافتتاح والعمل أو أن كمية العجين التي لديه لم تنته بعد.

نسوةٌ أيضاً يأتين إلى الفرن للحصول على ربطات الخبز؛ لأن فرن أبي عبد الله له فتحتان للبيع، إحداهما للرجال والأخرى للنساء.

ثمة رجل يمسك جريدة، لم يقرأها بعد، يجلس خلف مقود سيارته الصفراء.. ليس قريباً من الناس المتدافعين للحصول على الخبز، ولكنه ليس بعيداً عنهم أيضاً... يرفع بصره إلى الناس المتجمعين حول طاقة البيع، ثم يعاود النظر إلى الجريدة، وبدهشة يقرأ العنوان الرئيسي في الصفحة الأولى، ثم يقلب بسرعة صفحات الجريدة إلى جهات أخرى من صفحاتها.. يبدو الرجل شديد الاهتمام بما يقرأ، وكأن أخباراً هامةً تثيره... بعد فترة يضع الرجل الجريدة ثم ينزل من السيارة

* قاص من سورية.

ويتجه نحو الفرن يبدو أن بالإمكان الحصول على الخبز الآن؛ فقد قلّ عدد الرجال المتزاحمين حول فتحة البيع، والناس هنا يتزودون بربطات الخبز لعدة أيام.

بعد فترة ليست قصيرة، يتمكن الرجل من الحصول على ربطات الخبز المطلوبة.. يتجه سريعاً نحو سيارته.. يضع ربطات الخبز في المقعد الخلفي.

..قبل أن ينهي عمله ويغلق باب السيارة ويتجه إلى مقعده خلف المقود، شاب ملتحٍ يرتدي بنطال (جينز)، وقميصاً رمادياً، وسترة مصنوعة من قماش (الجينز) أيضاً... برفقة شاب آخر غير ملتح يرتدي بذلة رمادية وربطة عنق لها لون أسود، ولكنها تتوافق مع هندامه البارز الأناقة.

تقدم الشاب الملتحي من سائق السيارة وحياه.

ـ صباح الخير.

ـ صباح الخير.. أهلاً.

ـ نريد الذهاب إلى قرية النواعير.

قال السائق بشيء من الاستغراب:

ـ أم النواعير؟!.. إنها قرية بعيدة، لم أذهب إليها إلا مرة واحدة منذ فترة طويلة وربما أخطأت الطريق إليها.

أجاب الشاب الملتحي بكثير من الثقة.

ـ لا يهمك... نحن من القرية ذاتها.. نحن نعرفها، ونعرف الطريق إليها وسوف نعطيك الأجر الذي تشاء.

ـ ولكن يجب أن أمُرّ إلى منزلي لوضع الخبز؛ كما ترى اشتريت خمس ربطات.

ـ لا بأس... اذهب حيث تشاء.

جلس الرجل الملتحي في المقعد الأمامي إلى جانب السائق بعد أن رفع الجريدة، والتي كان يتصفحها السائق سابقاً، وجلس الشاب الآخر في المقعد الخلفي إلى جانب ربطات الخبز.

تناول الشاب الملتحي الجريدة... فتحها ثم أخذ يقرأ العنوان الرئيسي في الصفحة الأولى:

ـ الإرهاب يضرب العاصمة دمشق.

ـ لم يبدُ على الراكب أية مفاجأة ولم يثره العنوان، وإنما اتجه إلى السائق وقال له:

ـ يبدو أنك تهتم بالسياسة.

ـ أجابه السائق:

لا. لا أبداً.. ولكن الحدث مهم؛ ولذلك اشتريت الجريدة، رغم أني قلما أشتري جرائد... لا أهتم إلا بعملي؛ ولكن تفجير سيارة مفخخة وقتل عدد من الناس وجرح عدد كبير منهم أمر مهم وأثار انتباهي... ألا ترى الناس يهتمون بما يجري الآن في بلدنا... ألا ترى هؤلاء الأوغاد كيف يفعلون المآسي في شوارعنا.

الشاب الجالس في الخلف يسمع حديث السائق مع الملتحي الذي يجلس إلى جواره... إلا أنه لم يشارك في الحديث أبداً...

ارتسمت على وجه الشاب الملتحي إمارات كأن وجهه امتقع ولكنه لم يجب السائق على أقواله هو الآخر، ويبدو أن السائق لم يلحظ أي شيء لأنه كان مشغولاً بتشغيل السيارة...

أدار المفتاح في جهاز التشغيل نصف دورة.... إلا أن السيارة لم تبد استجابة... أداره مرة ثانية؛ فأصدرت السيارة صوت شخير ثم توقفت، بينما الرجل الذي يجلس في الأمام مشغولاً بقراءة تفاصيل الخبر.

حدثه الرجل الذي يجلس في الخلف:

ـ هل في السيارة عطل؟!

أجاب السائق:

ـ لا. لا أبداً ولكنه البرد يجمد المحرك، ولن تلبث أن تعمل.

مرة ثالثة يدير السائق المفتاح في جهاز التشغيل؛ فتصدر السيارة صوت شخير متواصل فيقول:

ـ ها قد اشتغلت!

تتحرك السيارة إلى الأمام.... يخرج السائق بسيارته من الحارة التي فيها الفرن، ويتجه نحو الشارع الرئيسي الذي يقطع المدينة من الغرب إلى الشرق بطريق /أوتوستراد/ ثم يتجه نحو الجنوب ثم نحو الغرب... يدور في حارةٍ أخرى.. يتوقف قرب مدخل إحدى البنايات، ثم يطلق زمور سيارته.

شابة صغيرة تظهر في مدخل البناية... نزل السائق من السيارة وناولها ربطات الخبز الخمس، يتحدث معها بكلمات لم يدركها الرجلان، ثم يعود إلى سيارته.. يتحدث إلى الرجل الذي إلى جواره.

ـ ها قد أمنّا ربطات الخبز... الآن أنا تحت أمركما، أذهب حيث تشاءان.

أجاب الشاب الذي إلى جانب السائق:

ـ إلى أم النواعير.

دار السائق بسيارته خارجاً من الحارة السكنية مجدداً باتجاه الشارع الفرعي ثم باتجاه الشارع الرئيسي حيث (الأوتوستراد) ميمماً نحو الشرق.

سأله الرجل الذي إلى جواره.

ـ كيف هي الأوضاع في المدينة؟!

أجاب السائق:

ـ ألا تعرفها؟!... ألست من ضيعة أم النواعير؟.

أجاب الرجل:

ـ نعم... نعم.. ولكن ربما في المدينة مشاكل أكثر... عندنا في الريف لا يوجد شيء أبداً.

أجاب السائق:

ـ وهنا في المدينة لا يوجد مشاكل أبداً، والحمد لله... الناس متفهمون ومتعاونون كما هي حياتهم العادية ولا مشاكل أبداً.

ثم استطرد بثقة والمؤامرة عززت تعاونهم أكثر.

خرجت السيارة من المدينة ثم اتجهت في الطريق القديم باتجاه الجنوب، ثم اتخذت طريقها نحو الشرق، صاعدة في الشعب الجبلية القاسية.

السماء قبة رمادية... رياح الغرب المجنونة تكاد تجمد وجه الأرض في المنطقة المرتفعة بدت الرؤية للسائق أقل مما كانت عليه... قال:

يبدو أن الضباب سوف يدركنا.

عبرت السيارة في الطريق بمساحة واسعة مزروعة بأشجار سرو وصنوبر بري من الجانبين الشمالي والجنوبي ولكنها لا تزال صغيرة... شوهدت لوحة على الجانب الأيمن للطريق مكتوب عليها /غابة الشبيبة/.

قال الرجل الذي في الخلف:

ـ يبدو أن هذه الغابة الحديثة من صنع الشبيبة.

أجاب السائق:

ـ طبعاً... لقد زرعها الفتيان في العام الماضي... كانت هذه المنطقة الجبلية كلها تربة كلسية خالية من الأشجار.

من خلال سؤال الرجل الذي بدا يجهل المنطقة، أحس السائق وكأن الرجلين اللذين في سيارته ليسا من قرية أم النواعير، فقال:

ـ يبدو أنكما لستما من المنطقة:

أجاب الرجل الذي في الخلف:

ـ لا. لا. نحن من المنطقة ولكننا كنا في سفر منذ زمن خارج البلد.

أجاب السائق:

ـ أهلاً وسهلاً.

أدركت السيارة الضباب فبدت الرؤية للسائق سيئة جداً، فاضطر لإنارة الأضواء الصفراء الخاصة بالضباب.

دخلت السيارة في غابة كثيفة من أشجار الصنوبر البري... قال الرجل الذي إلى جوار السائق موجهاً حديثه إليه:

ـ توقف هنا... ثم أشهر مسدساً مصوباً نحوه.

أدرك السائق أنه أصبح رهينة اثنين من الخاطفين، وبواسطة مرآته الإرتدادية.

شاهد الرجل الذي في الخلف وهو يشهر مسدسه هو الآخر ثم أوعز له:

ـ أقول... لا تتوقف، ولكن اتجه نحو الغابة.

استطرد الرجل الملتحي الذي يجلس إلى جواره:

ـ نعم... نعم... اتجه نحو الغابة.

أجاب السائق وقد بدا عليه الاضطراب ولكنه تماسك كيلا يكشف:

ـ ولكن هنا لا يوجد طريق أبداً.

أجاب الشاب الذي إلى جواره..

ـ طريق... طريق ضيق... تستطيع السير بين الأشجار.

استجاب السائق ودخلت السيارة طريقاً ضيقاً جداً حتى غابت في الغابة المتكاثفة.

بعد أيام نشرت الصحيفة ذاتها خبراً يقول:

ـ فُقد سائق (التكسي) عبد الصمد مراد مع سيارته منذ عدة أيام وقد تلقى أفراد أسرته اتصالاً من خاطفين يطالبون فيها أسرته بخمسة ملايين ليرة سورية فدية له.

□□

ملامـح مـن الحيـاة اليابانية في رواية "ذهول ورهبة"

□ سلام مراد *

«ذهول ورهبة» عنوان رواية للكاتبة البلجيكية إميلي نوتومب، ولدت إميلي نوتومب في 13 آب سنة 1967 في مدينة كوب في اليابان، عمل والدها سفيراً لبلجيكا في روما، وحملتها تنقلاته إلى الصين ونيويورك وجنوب شرق آسيا، مخلفة في نفسها شعوراً لا يمحى بالوحدة.

عادت إلى بلجيكا في السابعة عشرة من عمرها، وتابعت تحصيلها في دراسة اللغات اليونانية واللاتينية، في عام 1992حازت روايتها الأولى «نظافة قاتل» على نجاح كبير، عادت إلى اليابان بسبب شوقها وحبها للثقافة اليابانية، وسطرت بعد عودتها تجربة فريدة في روايتها «ذهول ورهبة» التي حازت عام 1999 على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية، اقتبس منها فيلم عام 2003، كما حدث لروايتها الأولى، ومن وقتها تواصل إميلي نوتومب إصدار رواية في كل عام تلقى كل منها نجاحاً باهراً، ومن رواياتها «ماقبل كريستا» عام 2003، و«السيرة الذاتية للجوع» عام 2004، و«حامض كبريتي» عام 2005، «مذكرات سنونو»عام 2006، وأخيراً «لا من حواء ولا من آدم»2007.*

* إعلامي من سورية.

تدور أحداث الرواية عن شخصية الكاتبة نفسها حيث عملت إميلي نوتومب ، في شركة يوميموتو ، وذلك عبر تسلسل وظيفي كان المدير العام فيها السيد هانيدا ثم السيد أوموشي، فالسيد ساتيو فالسيدة موري الرئيسة المباشرة لإميلي نوتومب كاتبة وبطلة الرواية ، وهي تتلقى الأوامر من رئيستها فوبوكي موري أو من الآخرين..

كانت شركة يوميموتو من أكبر شركات العالم، تبيع وتشتري كل شيء على وجه الأرض، فمن جبنة الإمانتال الفنلندية إلى الصودا السنغافورية مروراً بألياف العدسات البصرية الكندية والعجلات الفرنسية والقنب التوغولي ... لا شيء كان يفوتها..

"كان المال في يوميوتو يتجاوز حدود العقل الإنساني، فبعد تراكم عدد معين من الأصفار كانت المبالغ تترك سجال الأرقام لتدخل مجال الفن التجريدي، كنت أتساءل، إن كان يوجد في الشركة إنسان قادر على الفرح بمليونين، أو على الحزن لفقد مبلغ مماثل" ص13- 14.

مضى على عملها في الشركة أيام لم يكن لها فائدة، حتى شعرت أنهم نسوها ، كانت تجلس وراء المكتب تقرأ الوثائق التي أعطتها فوبوكي، كانت هذه الوثائق غير هامة بل تافهة باستثناء لائحة منها ، تحصي أفراد شركة يوميموتو ، وقد سُجِّلت فيها أسماؤهم وتواريخ وأماكن ولادتهم؛ واسم الزوج عند وجوده وأسماء الأولاد مع تاريخ ولادة كل منهم، لم تكن هذه المعلومات رائعة بحد ذاتها ولكن عند الجوع الشديد تصبح كسرة الخبز شهية جداً.

"ففي حالة البطالة والفراغ التي يعيشها دماغي بدت لي تلك اللائحة مثيرة كمجلة تنشر الفضائح" (ص14) في الواقع.. كانت تلك الورقة الوحيدة التي فهمتها إميلي، من ضمن الأوراق الموجودة بين يديها.

وصفت إميلي حالتها ، وبداية أي عامل في شركة يابانية؛ ثم بدأت تأخذ دورها في وظيفة الأوشاكومي «منصب شاي الشرف»، كانت تقوم بعملها بجدية تامة فهو العمل الوحيد الذي أوكل إليها ، وحفظت بسرعة عادات الجميع، فالسيد سايتو يتناول في الساعة الثامنة قهوة، والسيد أوناجي يأخذ قهوة بالحليب مع ملعقتين من السكر في الساعة العاشرة، والسيد ميزونو كوباً بلاستيكياً من الكوكا كل ساعة، والسيد أوكادا يأخذ في الساعة الخامسة شاياً إنكليزياً مع القليل من الحليب، أما فوبوكي رئيسة إميلي فكانت تأخذ شاياً أخضر في التاسعة، وقهوة في الحادية عشرة وشاياً أخضر في الثالثة بعد الظهر وفنجاناً أخيراً من القهوة في السابعة.

وهكذا تسرد إميلي سيرة تجربتها في شركة يابانية ومن خلال هذه القصة وهذا السرد نكتشف دقائق وتفاصيل الحياة اليابانية وطبيعة اليابانيين. التزمت إيميلي بمستوىً عالٍ من الرسمية و(البرستيج)، ولكنها تكتشف من خلال ضيافة وفد شركة صديقة، أن مدراءها غير راضين عنها ، لأنها تكلمت أمام الضيوف مرحبة بهم باللغة اليابانية ، ناداها السيد سايتو بعد أن خرج من عند السيد أوموشي الغاضب على تصرفها مع الوفد ، فراجعت نفسها ، تريد أن تكتشف ماهو الخطأ الذي وقعت فيه.

قال لها السيد سايتو : لقد سببت إزعاجاً كبيراً لوفد الشركة الصديقة لأنك قدمت

الشاي مستخدمة عبارات توحي بأنك تتكلمين اليابانية بشكل رائع، فردت على السيد سايتو:

- لكنني فعلاً لا أتكلمها بشكل سيء، سايتو - سَنْ

- قال لها: اصمتي، بأي حق تدافعين عن نفسك؟!

السيد أوموشي غاضب جداً منك، لقد خلقت جواً شنيعاً أثناء اجتماع هذا الصباح: إذ كيف يمكن لشركائنا أن يشعروا بالراحة والاطمئنان أمام فتاة أوربية تفهم لغتهم؟!.. اعتباراً من الآن لن تتكلمي اليابانية...

ونظرت إليه مذهولة:

- عفواً..؟!

- أنت اعتباراً من الآن لم تعودي تتكلمين اليابانية، هل هذا واضح؟!

- ولكن حسب معلوماتي، فإن شركة يوميموتو وظفتني بسبب معرفتي للغتكم!..

- هذا لا يهمني، إني آمرك بعدم فهم اليابانية بعد الآن.

- ولكن هذا مستحيل، لا أحد يستطيع تنفيذ أمر كهذا.

- هناك دوماً سبيل للطاعة، هذا ما يجب أن يفهمه الدماغ الغربي..

«هذا بيت القصيد إذاً» فكرت بهذا قبل أن أتابع:

- ربما يكون الدماغ الياباني قادراً على إجبار نفسه على نسيان لغة ما، إلاّ أنّ الدماغ الأوروبي عاجز عن ذلك..

وبدت تلك الحجة الغربية مقبولة للسيد سايتو، فقال:

- حاولي ذلك، أو على الأقل تظاهري بذلك، لقد تلقيت تعليمات بشأنك هل هذا مفهوم؟ ص17- 18

كانت لهجته صارمة، حازمة، عدائية..

هذا هو الحوار الذي دار بين إيميلي وسايتو، من خلال الحوار نكتشف آلية العمل في شركة يابانية، وجزء صغير من خصوصية الشخصية اليابانية التي تتميز بالدقة والملاحظة والتركيز على التفاصيل التي أحياناً نحسها غير هامة، أما بالنسبة لهم هي هامة وأساسية ويتوقفون عندها، وتلقي الأوامر يجب أن يكون «بذهول ورهبة» أمام المدير الأعلى.

لأن هناك في رأيهم دائماً سبيلاً للطاعة، وهذا ما يجب أن يفهمه دماغ الآخر «الدماغ الغربي».

نكتشف من خلال هذه الملاحظة خصوصية الأنا ونظرتهم للآخر المختلف عنهم، وعن ثقافتهم وشخصيتهم وتصرفاتهم.

تقول إميلي: "إنه كان من المنطقي أن أقدم استقالتي ولكن لا أستطيع أن أتخذ هذا القرار. من وجهة نظر أوربية، لم يكن في هذا التصرف ما يشين، ولكن بالنسبة لياباني يعني ذلك إهانة كبيرة. بالكاد مضى على عملي في الشركة شهر ونصف"، ولكنها وقعت عقداً لمدة سنة، فترك العمل بعد مدة قصيرة كهذه سيجلب لها العار أمامهم وأمام نفسها..

عادت إميلي إلى مديرتها المباشرة فوبوكي والتي كان لقبها «موري» يعني «غابة»، جلست الاثنتان في المطبخ فدار بينهما حديث طويل حول ما حدث معها، وحول سايتو وأوموشي والسيد هانيدا المدير العام.

فتقول لها فويوكي إن اسمها يعني «عاصفة الثلج» لأنها ولدت أثناء عاصفة ثلجية، فرأى والدها في ذلك إشارة ما.

استعرضت إميلي في ذهنها لائحة أسماء موظفي يوميموتو: «فويوكي موري»، مكان الولادة «نارا» تاريخ الولادة 18 كانون الثاني 1961... «إنها ابنة الشتاء، وتخيلت اميلي تلك العاصفة الثلجية فوق مدينة نارا الرائعة الجمال، فوق أجراسها التي لا تحصى، وقالت أليس من الطبيعي أن تولد تلك الشابة الفاتنة يوم تلاقي جمال السماء، مع جمال الأرض؟!»...

ونلاحظ حتى من خلال الأسماء والمواليد، العلاقة اليابانية بالطبيعة، فاليابان بلاد الشمس، معنى اسم يابان، ومعنى اسم فويوكي يعني «عاصفة الثلج» واسم موري يعني «غابة»، هذا يدل على مدى ارتباط الشخصية اليابانية بالطبيعة.

بعد أن تعرفت إميلي، على مدرائها اكتشفت شخصية وطبيعة كل المدراء فتوصلت إلى نتيجة أنه في شركة يوميموتو الإله هو الرئيس والشيطان هو نائب الرئيس.

أما فويوكي فلم تكن شيطاناً ولا إلهاً، إنها يابانية وحسب، ليس كل اليابانيات جميلات، ولكن عندما تكون إحداهن جميلة فليس على الآخرين سوى الاحتراس.

إن كل جمال يترك أثراً بليغاً في النفس، ولكن الجمال الياباني أبلغ أثراً.

فتبدأ إيميلي بوصف تفاصيل جمال مديرتها فويوكي «موري»: لها بشرة زنبقية وعينان عذبتان، وأنف بفتحتين دقيقتين مميزتين، وشفاها ذات محيط واضح الرسم وحلاوة غريبة في القسمات، كل ذلك من شأنه أن يطغى على أبدع الوجوه.

فإن جمالاً قاوم شدائد جسدية ونفسية عديدة، وكثيراً من الضغوط والقمع، والمحرمات العبثية والعقائد والخنق والتخريب والسادية والمؤامرات والإهانات... جمال كهذا هو معجزة بطولية.

ثم تشرح لنا إيميلي تفاصيل حياة المرأة اليابانية، فتقول إن المرأة اليابانية ليست ضحية، وليست هي الأكثر بؤساً بين نساء الأرض، لأن سلطتها كبيرة، فإذا شعرنا بالإعجاب تجاه المرأة اليابانية، ويجب أن نعجب بها، فذلك لأنها لا تقدم على قتل نفسها، فالتآمر على مُثلها العليا يبدأ منذ نعومة أظفارها، ويُصبّ الجبس في دماغها: «**إذا لم تتزوجي في الخامسة والعشرين من عمرك، سيكون لديك الكثير من الأسباب لتشعري بالخجل.. إذا ضحكت فأنت سلبية.. إذا تركت وجهك يعبّر عن شعور ما فأنت سوقية**» ص 70- 71.

«**إذا ذكرت وجود شعرة في جسدك، فأنت مقززة.. إذا قبّلك صبي على خدك أمام الملأ فأنت ساقطة.. إذا استمتعت بالأكل فأنت خنزيرة، إذا أحسست بمتعة النوم فأنت بقرة**».ص 71.

في النهاية ما يراد أن يقال لليابانية عبر هذه العقائد أنّ عليها ألاّ تأمل بشيء جميل في حياتها، لا تأملي بالمتعة لأنها تبيدك. لا تأملي بالحب لأنك لا تستحقينه، فمحبوك سيحبونك لما يتصورونه عنك وليس لحقيقتك أبداً. لا تأملي أن تحمل الحياة لك أي شيء لأنها في كل سنة تمر تأخذ منك أشياء.. ولا تأملي حتى بشيء

كبساطة الطمأنينة، فليس لديك من المبررات ما يجعلك مطمئنة..

تأملي بالعمل، ولكنك بسبب جنسك الأنثوي لا تملكين أية فرصة لترتقي في عملك، ولكن اطمحي إلى خدمة مؤسستك، العمل سيكسبك مالاً لن تجني منه أية فرحة ولكنك تستطيعين به زيادة قيمتك، في حال الزواج مثلاً، فلست من الحماقة بحيث تعتقدين أن أحداً يمكن أن يريدك لقيمتك الذاتية..

فيماعدا ذلك يمكنك أن تأملي بالعيش طويلاً، وليس لذلك أية أهمية، ويمكنك أن تأملي ألاّ تذوقي العار وتلك غاية بحد ذاتها، وهنا تنتهي قائمة آمالك المشروعة..

وهنا تبدأ لائحة واجباتك العقيمة اللامتناهية، يجب أن تكوني كاملة، لسبب وحيد هو أن ذلك أضعف الإيمان، فلن يعطيك الكمال شيئاً إلاّ أن تكوني كاملة وليس في ذلك فخرٌ ولا متعة.

لن أقدر أبداً على تعداد كل واجباتك، فليس في حياتك دقيقة واحدة غير محكومة بواحد منها، فمثلاً حتى عندما تكونين معزولة عن العالم في المرحاض لقضاء حاجة متواضعة كإراحة مثانتك، عليك الانتباه لئلا يسمع أحد موسيقى تدفق ساقيتك، لهذا عليك بسكب الماء بلا توقف منذ دخولك.

هل تحسين بالجوع؟.. كُلي القليل لأن عليك أن تبقي نحيفة، لا للتمتع برؤية الناس يلتفتون إلى قامتك في الشارع، فلن يفعلوا، ولكن لأنه من المعيب أن يكون لديك استدارات.

من واجبك أن تكوني جميلة، وإذا ما بلغت ذلك فإن جمالك لن يجلب لك أية متعة، والمجاملات الوحيدة التي يمكن أن تتلقيها ستأتي من غربيين، وكلنا نعلم كم هم مجردون من الذوق الرفيع.

وإذا ما حدث أن نظرت إلى جمالك أمام المرآة فليكن عن خوف لا عن متعة، لأن جمالك لن يجلب لك سوى الرعب من فقدانه.

إذا كنت فتاة جميلة لن يصبح لك شأن عظيم، وإن لم تكوني فتاة جميلة، فأنت أحقر من لا شيء..

من واجبك أن تتزوجي، ويفضل أن يكون ذلك قبل عمر الخامسة والعشرين، وهو تاريخ انتهاء صلاحيتك، ولن يقدم زوجك لك الحب إلاّ إذا كان معتوهاً، وليس من المفرح أن يحبك معتوه، وفي جميع الأحوال فسواء أحبك أم لم يحبك فلن تري ذلك: ففي الساعة الثانية صباحاً سيعود إليك رجل مرهق وغالباً ثمل ليرمي بنفسه على سرير الزوجية الذي سيغادره في السادسة صباحاً دون أن يكون قد تلفظ بكلمة.

من واجبك أن يكون لك أطفال تعاملينهم كآلهة حتى الثالثة من عمرهم، السن التي تطردينهم فيها من الجنة بضربة واحدة، وتزجين بهم في الخدمة العسكرية التي ستستمر من عمر الثالثة حتى الثامنة عشرة، ثم من الخامسة والعشرين حتى موتهم، أنت مجبرة إذاً أن تلدي كائنات ستكون تعيسة بقدر ما تلقت في سنواتها الثلاث الأولى من أفكار عن السعادة.

هل تجدين ذلك مروعاً؟.. لست أول من اعتقد ذلك، فمثيلاتك فكرن بذلك منذ عام 1960 ولكن كما ترين، لم يُفد ذلك في شيء.

فالعديد منهن ثُرنَ، وأنت قد تثورين أيضاً في المرحلة الوحيدة الحرة من حياتك بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين، ولكن في الخامسة والعشرين ستلاحظين أنك لم تتزوجي بعد وستخجلين..

عندها ستتخلين عن زيك الغريب لترتدي طقماً أنيقاً، وجوارب شفافة بيضاء وحذاءً شنيعاً، وستحولين شعرك الرائع المنسدل إلى تسريحة مشوهة، وستسعدين إن أرادك أحدهم زوجاً كان أم صاحب عمل.

هذه التفاصيل والحكايات والأوصاف هي نصائح إلى المرأة اليابانية وذلك نتيجة وجود عادات وتقاليد صارمة تحيط بالمرأة، لأن المجتمع الياباني مجتمع يتمتع بعادات وتقاليد متراكمة؛ وقد أثرت الحداثة في بعض العادات والتقاليد ولكنها لم تؤثر في عادات كثيرة.

في أحيان كثيرة تصبح هذه العادات والتقاليد مكابح في طريق سعادة الإنسان، لأنها كالقيود التي تحد من حركته وحريته.

نجحت الروائية في الدخول إلى تفاصيل الشخصية اليابانية من خلال الشخصية الرئيسة التي كانت عاملة أوربية عملت في شركة ومن خلال هذه الشركة سنطلع على تفاصيل ودقائق وتصرفات الشخصية اليابانية.

تلقت إيميلي تعليمات مدرائها «بذهول ورهبة» فكانت الحالة عنوان روايتها: «ذهول ورهبة» سلطت الضوء على آلية العمل في شركة يوميموتو، إحدى أكبر الشركات اليابانية، وكشفت لنا شيئاً فشيئاً السلطة الصارمة القاسية لنظام عمل الشركات هناك، وفي الوقت نفسه اكتشفنا من خلال الشخصية الأولى في الرواية إميلي الأعراف والعادات والتقاليد التي تحكم اليابان والتي تبدو غريبة لمن لا يعيش في اليابان.

تتوالى أيام عمل إميلي في شركة يوميموتو، ونتيجة تصرف خاطئ وفشل في مهمة، يبدأ سقوط الشخصية الأساسية في الرواية حتى تنحدر بها الأعمال والواجبات إلى وظيفة منظفة مراحيض، وذلك رغم مؤهلاتها العلمية العالية وإتقانها اللغة اليابانية، وقد صورت لنا إميلي هذه الحالة بمزيج من السخرية والمرح عبر صفحات روايتها «ذهول ورهبة»..

هذا العمل المتميز صور حياة العمال في شركة يابانية كبرى، من خلال تسليط الضوء على الاستبداد والروتين والبيروقراطية الموجودة في هذه الشركات.

وقد أوصلت الروائية الصورة واضحة، فنجحت في الحصول على الجائزة الكبرى للرواية عام 1999 والتي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، والتي هي أعلى مؤسسة أدبية في فرنسا، وتم إخراج فيلم مقتبس عن هذه الرواية نظراً لنجاحها الجماهيري الواسع.

الرواية كانت ناجحة، فهي قد حققت جائزة عليا في فرنسا واقتبس منها فيلم سينمائي، وترجمتها إلى العربية كانت جيدة بفضل مترجمة أتقنت العربية والفرنسية، لذلك كانت القراءة سلسة وممتعة إلى نهاية الرواية؛ أي نهاية عقد إميلي في شركة يوميموتو في السابع من كانون الثاني 1991.

الكتاب: ذهول ورهبة ـ رواية.
الكاتبة: إميلي نوتومب ـ ترجمة: ثناء حسين عباس.
الناشر: وزارة الثقافة ـ سلسلة قصص وروايات ـ عام 2010.

قراءة في تحقيق كتاب "مظاهرة المسعى الجميل" لابن الأبّار

□ د. وليد سراقبي *

كتب الباحث السعيد السيّد عبادة في العدد /119/ من مجلة التراث العربي التي تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب في دمشق مقالاً عنونه بـ (لزوميات المعري: من أخبار التراث)، حاول فيه أن يردّ على الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم في بحثه عن (لزوميات المعري)، الذي يرى أنّ (سقط الزند) هو أول كتب المعري، وأنّ (اللزوميات) هي الأثر الثاني بعده.

وقد أثبت د. السعيد عبادة خطأ الرأي المتقدّم، وخلص إلى أنّ (مُلَقّى السبيل) هو الأثر الثاني وليس (اللزوميات). وكان لهذا المقال أن أعادني إلى أحد الآثار المهمّة التي عُورض بها كتاب المعري (مُلَقّى السبيل) في محاولة لعرض بعض ما ابتُلي به تراثنا العربي من أيادٍ أقلُّ ما يوصف به أصحابها (التدليس) من جهة، وتضخم الأنا من جهة ثانية، وإنكار جهود الآخرين من جهة ثالثة، واللاعلمية من جهة رابعة، وازدواجية المعايير من جهة خامسة.

وأرى من الواجب عليّ أولاً أن أقدّم تعريفاً بالكتاب الأول (ملقّى السبيل)، ثم بالكتاب الثاني الذي كان صورة من صور معارضته في الأندلس خاصة، وأعني به كتاب (مظاهرة المسعى الجميل ومحاذرة المرعى الوبيل في معارضة "ملقّى السبيل") لابن الأبّار القضاعي المقتول قعصاً سنة (658 هـ ـ 1260م) على يد المستنصر بالله سلطان تونس آنذاك. فما هو كتاب "مظاهرة المسعى الجميل"؟ ومن مؤلفه؟

كان أبو العلاء المعري عالماً فذاً متعدّد المواهب، جمّ الثقافات، عظيم الحافظة، جامعاً

* باحث من سورية.

بين الشاعرية والاقتدار على النثر. يشهد لذلك الآثار الشعرية والنثرية التي خلّفها ويعرفها شداة العربية. وكان "ملقّى السبيل" كتاباً أراد به أبو العلاء الجمع بين المنظوم والمنثور على صعيد واحد، وهو كتابه الوحيد الذي يجمع بينهما بين الكثرة الكاثرة من الكتب التي أملاها أبو العلاء.

وإذا كان أبو العلاء قد التزم ما لا يلزم على مستوى النص الشعري، فهذا الكتاب التزم فيه ما لا يلزم في مستويي الشعر والنثر على حروف المعجم، يصفه ابن العديم بقوله: (وهو كتاب وعظ، يشمل على نثر ونظم على حروف المعجم، على كل قافيةٍ فصلُ نثرٍ، وأبياتُ نثرٍ، مقداره كرّاستان).

وقد وصل الباحث السعيد عبادة إلى جملة من النتائج بشأن تحديد تاريخ إملاء المعري هذا الكتاب، منها:

1. أن أبا العلاء التزم في "مُلقّى السبيل" النظم كما التزم السجع على جميع حروف المعجم، فجمع بين منهج (الفصول والغايات) وشيء من منهج اللزوميات، وهذا يرجح وقوعها بينهما.

2. أنه يقع تالياً كتاب "سقط الزند"، وأنه أُملي سنة 403 هـ تقريباً، وهي السنة التي بلغ فيها سن الأربعين ورفض فيها الشعر بعد لزوم بيته.

وكان هذا الكتاب – على صغر جرْمه – من كتب المعري النثرية ذات الحضور الواضح في الذاكرة الأندلسية، آية ذلك تصدّي ثلاثة من مبدعي الأندلس لمعارضتها، منهم:ابن أبي الخصال (ت 540 هـ)،وأبو الربيع سليمان بن موسى الكُلاعي (ت 624 هـ)،وابن الأبّار (ت 658 هـ)، وهو موضوع حديثنا في الفقرة القادمة.

وابن الأبّار هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القضاعي، المولود في "بلنسية" في ربيع الثاني سنة 595 هـ.و "الأبّار" كنية شُهر بها، وهي نسبة إلى الإبر على ما فسّره د. صالح الأشتر في نشرته (إعتاب الكتّاب)، ج1 ص 7.

وذهب د. أيمن ميدان إلى أن كنية الأبّار وصف بها أو قُرف، لقبٌ لُقّب به عن خَلْقٍ أو خُلُقٍ صريحاً أوّلاً ثمّ ملمّحاً به ثانياً، وهو ما جعل ابن شلبون يمضي في قوله ويقول:

لا تعجبوا لمضرة نالت جميـ

ـع الناس صادرةٍ من الأبّار

وذهب إلى أنها كنية مأخوذة ((من النميمة والدسّ والقدرة على الإيقاع والإيذاء، لا على أنها من صناعة الإبر واحترافها...، ولا من الأبْر الذي هو تلقيح النخل وإصلاحه)).

تلقّى ابن الأبّار العلم عن مجموعة من علماء الأندلس، وكان أبو الربيع سليمان بن موسى الكلاعي (624 هـ) أهمّ أساتذته وأبعدهم أثراً فيه، فقد لازمه ابن الأبار خمسة وعشرين عاماً. ولما استشهد الكلاعي وكان في السبعين من عمره، وكان في حال دفاع عن بلنسية قال ابن الأبّار يرثيه:

ألمّا بأشلاء العلا والمكارم

تُقدّ بأطراف القنا والصّوارم

أُعجب ابن الأبار بالمعري كما أعجب به أستاذه من قبل، فحذا حذو أستاذه في معارضته رسالة المعري المسمّاة (مُلقّى السبيل). وكان أستاذه قد عارض المعرّي في كتابين هما: جهد

الفصيح، وحظ المنيح، في مساجلة أبي العلاء في خطبة الفصيح، ومنابذة الأمل الطويل بطريقة المعري في ملقّى السبيل. مات ابن الأبّار قَعْصاً بالرماح صباح الأربعاء في العشرين من محرم سنة 658 هـ، وقد أحرقت بعد يوم واحد مصنّفاته وأشعاره وإجازاته في موضع واحد.

صنّف ابن الأبّار خمسة وأربعين مصنّفاً في مختلف العلوم، كالتاريخ، والحديث، والأدب، وغير ذلك، ولم يسلم لنا من عوادي الزمن ومن كيد الحسّاد غير الكتب الآتية: التكملة لكتاب الصلة (ط)، والمعجم في أصحاب القاضي الصدفي (ط)، والحلّة السّيَراء في أشعار الأمراء (ط)، وتحفة القادم في شعر الأندلس (ط)، ودرّ السِّمْط في خبر السِّبْط (ط)، وإعتاب الكتاب (ط)، ومظاهرة المسعى الجميل (ط)،وستكون وقفتنا في الفقرة الآتية مع الكتاب الأخير منها.

وكتاب (مظاهرة المسعى الجميل) كتاب في الوعظ نثراً وشعراً كما ذكرنا من قبل، وهو معارضة لكتاب المعري (ملَقّى السبيل)، وهو مقسوم تسعة وعشرين قسماً رتبت وفق الترتيب الأبجدي الأندلسي وكل قسم ضم شقين: واحداً نثرياً وآخر شعرياً، وكل الأقسام تتمحور حول الزهد في الدنيا، والإعراض عن الأعراض الزائلة. وتطغى على هذه الرسالة سمات المباشرة والتكرار والوضوح، ولكنّ ابن الأبّار دفع (ما يصاحبها من رتابة بالاتكاء على تنوّع وسائل الطرح، بالاتكاء على توظيف الموروث أدبياً وتاريخياً ودينياً تارةً، والإيقاع الموسيقي تارة ثانية، والمراوحة بين الأسلوبين الإخباري والإنشائي في سياقي الترهيب والترغيب تاراتٍ أُخر).

ولا بأس أن نقتطف نموذجاً من هذا الكتاب به يستبين منهجه. يقول: الحرُّ عند الأطماع، والقناعة نهاية الإقناع، ودلالة كرم الطّباع، أغنى ثلج اليقين عن الانتجاع، شتان بين الإصرار والإقلاع، يا بُعد الحضيض من اليَفاع، ويا قُرب العارية من الارتجاع، والصّلة من الانقطاع، ضُربت الأمثال للاستماع، فحذّر نفسك من الانخداع، واشدد رحلك للزماع، إنّ الفطام شرطٌ في الرضاع:

إيّاك والإسفافَ للأطماع
في ما ادّعى من كرم الطباع
تالله ما الإصرار كالإقلاع
عارية العمر إلى ارتجاع
واهاً لأسماعٍ بلا استماعِ
دع الوفا وجدّ في الزماع
قناعة المرء من الإقناع
وعافَ من بذلة الانتجاع
انخفض الوهد عن اليفاع
وصلة الحبل إلى انقطاع
وأنْفُسٍ ترضى بالانخداع
إن الفطام عقب الرضاع

فمن خلال المقطعين المتقدمين يتبيّن المنهج الذي التزمه ابن الأبّار، فقدّم المقطع النثري على الشعري، ثم جعل معاني المقطع النثري تتقابل ومعاني القسم الشعري، ووحّد السجعة في القسم المنثور من جهة وحرف الروي في القسم الشعري. وفي هذا المقطع المختار (أضحت الغلبة للشق النثري بمقدار النصف، عندما جعل سجعات الفواصل النثرية قوافي متعاقبة لصدور الشقّ الشعري وأعجاز أبياته).

نهد لتحقيق هذه الرسالة الدكتور أيمن محمد ميدان، أستاذ الأدب الأندلسي في كلية دار العلوم في القاهرة، وقسم الكتاب إلى ما يأتي:

1. المقدمة (أ – ت) 2.سيرة ابن الأبار (1 – 5)3.قراءة في معارضة ابن الأبار (6 – 18) 4.وصف الأصل الخطي ونماذج منه (19 – 24) 5.النص المحقَّق (25 – 79)6.الذيل (80 – 91)7.الفهارس الفنية (92 – 111) 8. محتويات الكتاب (112 – 114).

اعتمد د. ميدان في تحقيق النص على نسخة خطية فريدة يحتفظ معهد المخطوطات العربية بالقاهرة بصورة عنها برقم (2276 أدب)، وهذه الصورة مأخوذة عن أصل محفوظ في المكتبة الأحمدية في جامع الزيتونة في تونس برقم (2) 4719.

وعلى هذه النسخة سماعان أولهما: سماع الشيخ الفقيه العالم الفاضل شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن عيسى العبدري، وثانيهما: سماع أبي بكر بن عبد الله ابن صالح القرشي.

تقع هذه النسخة في (13) ورقة، وهي في قسمين:

1. القسم الأول: نص المعارضة وضمّتْها الأوراقُ التسعُ الأولى.

2. القسم الثاني: أربع قصائد ومقطّعة، مجمل أبياتها (84) بيتاً نظمها ابن الأبّار في أماكن متعددة.

كتبت هذه النسخة في 28 صفر من سنة (651 هـ)، ولم يذكر فيها اسم الناسخ ولا مكان النسخ، وهي مكتوبة بخط أندلسي مضبوط الكلمات، شاب بعض كلماتها خطأ في الضبط.

وقد أشار المحقّق إلى بعض الصعوبات التي اعترضته في أثناء تحقيقه النصِّ، منها قلة الخبرة بالخط الأندلسي، والطمس، وسوء التصوير. وكان له أن تغلّب على ذلك اتكاءً على الدربة تارةً أو الذائقة الذاتية تارةً، والوعي بصنعة الشعر تاراتٍ أُخَر.

وإذا كنا نقدم للمحقق الشكر الجزيل على ما قدّم من نصٍّ محقق لا نريد أن نبخسه حقّه وجهدَه، فإننا لنا بعض الملحوظات التي أرجو أن يتّسع صدره لها، مؤملين أن ينظر إلى ذلك بعين تضع نصبها تضافر الجهود وتكاملها في سبيل الارتقاء بالعمل.

وسأوزّع ملحوظاتي على ما يأتي:

1. التدليس.
2. الازدواجية.
3. العبث بالأصل المخطوط.

أما التدليس فيبدو لنا من خلال الإيحاء للقارئ الكريم أن يده أوّل يدٍ تتناول هذا النص بالتحقيق، ويتجلّى لنا ذلك في قوله: (وكان للصدفة (كذا) فضل العثور على مصورة (ميكروفيلم) للأصل التونسي بمعهد المخطوطات العربية).

وفي هذا الكلام غمط لحقوق الآخرين، وافتئات على جهود سابقة عليه بعقود من الزمن، فالكتاب نُشر أوّلَ مرة – فيما أعلم – سنة 1329 هـ بتحقيق الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب، ونشر مرة أخرى سنة 1963 م بتحقيق المرحوم د. صلاح الدين المنجد، ولم أقف على الطبعتين.

أشار المحقق إلى أنّ رسالة (ملقّى السبيل) يعود الفضل في التعريف بها إلى الأستاذ (فاروق شوشة) في العدد (251) من مجلة العربي لسنة

1979، وفي هذا أيضاً شيء من التدليس، ذلك أن الرسالة لم يكن (فاروق شوشة) أوّلَ معرّف بها، فقد نُشرت الرسالة قبل أن يولد فاروق شوشة بسنوات، وإليك تواريخ نشرها:

1. نشرت سنة 1912 في مجلة المقتبس، وهي الطبعة الأولى لها.
2. نشرت سنة 1912 في القاهرة في الطبعة الثانية لكتاب (رسائل البلغاء) للعلامة محمد كرد علي.
3. نشرت سنة 1945م في الطبعة الثالثة لكتاب (رسائل البلغاء).
4. نشرت سنة 1938 في الطبعة الثالثة لـ (رسالة الغفران) التي حققها كامل كيلاني.

فبعد كل ما قدّمناه ألا يحقّ لنا أن نهمس في أذن د. ميدان لنقول له: سريت وأدلج الناس؟! أما الازدواجية فتتمثل في نشر الأثر الواحد غير مرة من غير إشارة إلى جهة النشر الأولى أو مكانه، ومن غير تغيير في العمل أو تطويره. فالكتاب بقضّه وقضيضه نشر في مجلة معهد المخطوطات في المجلد (51) ج1، ح2، لسنة 2007 م. ثم ظهر مرة أخرى في سلسلة (من تراثنا الشعري)، الرقم المتسلسل 8، لسنة 2009م ط1، الإسكندرية: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة، 2009 م.

والغريب في الأمر أن النشرة الأخيرة، وهي الطبعة الأولى للكتاب هي النشرة ذاتها التي نشرت على صفحة مجلة معهد المخطوط، فبينهما سنتان، ولكن طبعة البابطين ذُيّلت المقدمة بالعنوان (فندق دوليز – سلا – المغرب – صيف 2004 م) فهل هذا هو التاريخ الحقيقي للعمل في الكتاب أو للانتهاء منه؟

ولِمَ أُهمل النص عليه في نشرة مجلة معهد المخطوطات وهي الأقدم؟

وأما العبث بالنص المخطوط فآيته جعل القصائد والمقطّعات ذيلاً للكتاب الأصلي، وما هو بذاك، وقد وضعها تحت مسمى (الذيل). فكتاب (مظاهرة المسعى) ينتهي بالورقة التاسعة من المخطوط كما أشرت، والورقات الباقيات جملة من القصائد والمقطعات الزهدية التي أنشأها ابن الأبّار في أزمنة وأماكن متباعدة، فلا تتفق منهجاً والكتابَ الأصلي، وأرجّح أنها مما قيده تلاميذه له، وأضافه الناسخ إلى المجموع الأصلي، فكلمة (الذيل) هي من وضع المحقق وليست مما ذكر في الأصل المخطوط.

وأما الأخطاء التي زلّت بها قدم المحقق الكريم، فمنها ما هو خطأ في منهج التحقيق، ومنها ما هو خطأ في توجيه قراءة بعض الألفاظ، ومنها ما هو مندرج تحت الأخطاء الأسلوبية.

أما النوع الأول فأذكر منه إهمال النص على بعض مصادره التي اعتمدها داخل النص إلا أنه لم يذكرها في لوحة المصادر والمراجع. ومن أمثلة ذلك: أنساب الأشراف (ص32، 33)، وسيرة ابن هشام (ص33)، ولسان العرب (ص 36)، وغرر السير للثعالبي (ص47). وهي مصادر لا ذكر لها في قائمة المصادر.

ومن ذلك تسميته (ثبت المصادر) بـ (لوحة المصادر والمراجع) وكأنه غاب عن ذهنه أن مصطلح (اللوحة) إنما هو خاص بأوراق المخطوط، وقد درج الناس على جعل المصادر تحت مسمّى (قائمة) أو (ثبت) أو (مسرد)... ومنه أيضاً التزيّد في بعض الحواشي بتعريف المعرّف، ففي ص 36 شرح النطفة، والأمشاج، وفي ص

58 شرح لفظ (بان) وأطال في شرح كلمة (الخليط) واستشهد ببيتين من الشعر، وشرح كلمة (الفزع) وعضد ذلك بآية قرآنية كريمة، وفي ص77 أطال الحديث في تعريف (غيلان) ومعشوقته (مي)، وفي ص 78 استغرق منه الحديث عن قيس بن الملوّح ومحبوبته (ليلى) تسعة عشر سطراً واستشهد فيها بعشرة أبيات من الشعر. وهذا عندي ميل إلى التكثر وتضخيم العمل على صغر جرمه.

وأما النوع الثاني، وأعني به الخطأ في قراءة بعض ألفاظ النص المخطوط وتوجيهها، فأذكر منها:

1. تردد في ضبط عنوان الكتاب، فعلى صفحة عنوان رسالة المعري (مُلْقى السبيل) بضمّ الميم وتسكين اللام. وفي ص (ب) من المقدمة ضبطه (مَلْقى السبيل) بفتح الميم وتسكين اللام، وقد فاته أن الأصل المخطوط ضُبطت فيه الكلمة (مُلَقّى السبيل) بضم الميم وفتح اللام وتشديد القاف المفتوحة. (انظر: نموذج اللوحة الأولى، ص21).

2. ص45، ج 6 قال: (ما بين معقوفتين ساقط من المتن، واستدركه الناسخ فأدرجه في الحاشية اليسرى، وهذا أمر لا يُشار إليه، لأنه معدود في المتن.

3. ص 17 ضرب مثالاً من (حرف الطاء)، وهو قوله: (... وقرع سن على شره المتأبّط) بكسر الباء المشددة، والصواب (المتأبَّط)، لأن الشرّ لا يتأبط، وإنما يُتأبّط.

4. ص41: (كأن طلينته لا تسنح) فقد قرأ الكلمة بالحاء على الرغم من أن السياق لا يخفى ! إذ سياق السجعة يتطلب أن تكون الكلمة بالخاء (تسنخ) وكنت سأعدّه خطأ مطبعياً لولا أنه شرح الكلمة في الحاشية (2) فقال: تسنح: تلين. إن المقطوعة في سياق الحديث عن تكبُّر ابن آدم وتبذخه وتعاليه وكأنه نسي أن طلينته (تسنخ)، أي تنتن. جاء في القاموس: وسَنِخ الدّهن – كفرح – : زَنِخ، ومن الطعام أكثر، والسناخة: الريح المنتنة... والوسخ). القاموس المحيط (سنخ).

5. ص13 و ص63 (حرف العين، قرأ: (ويا قُرب العارية...) بتخفيف الياء، واللغة العليا (العاريّة) بتشديد الياء المفتوحة. انظر: القاموس المحيط (عور).

6. ص14، وص 64: (يُغْض النابع)، والصواب: (يَغْضِ النابع) لأنه من (غاض) لا من (أغاض). قال تعالى: (وما تغيض الأرحام).

7. ص7: (ومن أخذ من قريّة) من أهل الإسلام. والصواب: (فريّة)، بالفاء لا بالقاف، والفريّ: الأمر المختلق المصنوع أو العظيم. القاموس المحيط (فري).

8. ص 7 أيضاً: (مثال ذلك ما نقله البحتري في شرحه لقول المعري...) وصوابه (التبريزي) لا (البحتري)، فبين البحتري والمعري زمن، و(التبريزي) تلميذ المعري.

9. ص (ت): قال: (وكان للصدفة) وليس في العربية (صدفة) وإنما فيها (مصادفة). وأما الأخطاء الأسلوبية فهي في العادة مما علق بأقلام الكتّاب وقلّما ينجو منها أحد، ومن أمثلتها: قوله ص6: (نظراً لضياع معارضته) ولا موقع لحرف الجر (اللام)، والصواب: (نظراً إلى ضياع) قال تعالى: (انظر إلى طعامك لم يتسنّه). ص16: (بل امتد إلى امتصاص دلالة الآية... إذ امتص ابن الأبّار في هذين الموضعين قوله تعالى:....) وهذا تعبير ركيك، فابن الأبّار ليس (إسفنجة) تمتصّ الماء، وكان الأحرى به أن يعبّر عن ذلك بقوله مثلاً: بل امتد إلى استيحاء الدلالة، أو تمثل الدلالة...

□□

أوروبا المنفى والتنوير الداخلي
في رواية "شموس الغجر"

□ محمد سليمان*

أعتقد أن الرواية العربية أنتجت أفضل شخصياتها عبر اللقاء الحضاري بين المجتمع العربي وأوروبا. ولنتذكر روايات اللقاء المباشر مع أوروبا (قنديل أم هاشم، عصفور من الشرق، موسم الهجرة إلى الشمال، خمر الشباب..) وروايات اللقاء غير المباشر (حدث أبو هريرة قال، ثلاثية نجيب محفوظ..). وقد ميزت تلك الروايات بين وجهي أوروبا /الوجه الحضاري والوجه الاستعماري. وكل أبطال روايات اللقاء المباشر مع أوروبا حملوا أفكار عصر التنوير الأوروبي/ العقل والعلم، وعند عودتهم إلى بلادهم خاضوا معارك التحرير والتحديث. ثم دارت دورة الزمن،

وتغيرت علاقة الرواية العربية مع أوروبا، فلم يعد أبطال الروايات يذهبون إلى أوروبا من أجل سرقة النار المقدسة لتحديث الوطن العربي المتخلف، بل أصبحوا يذهبون إليها من أجل أن يدفنوا فيها قلوبهم الباردة من صقيع بلادهم/ لقد أصبح لأوروبا وظيفة جديدة، أصبحت منفى. لكن الرواية العربية لم تتنازل عن دورها التنويري، وخاصة بعد أن أصبح العالم "قرية كونية"، وفي الوطن العربي أصبحت الأفكار التنويرية متاحة بفضل الترجمة ثم بفضل الانترنيت. وعلينا أن نقول أن رواية حيدر حيدر "شموس الغجر"، سجلت هذه المفارقة، التنوير الداخلي وأوروبا المنفى، كما سجلتها أيضاً روايات كثيرة أخرى.

شموس الغجر:

رواية شموس الغجر حكاية بطلتها راوية "ولكنها في منظور آخر ربما كانت حكايتنا جميعاً. مسرى حياة أسرة في بلاد الشرق العربي" (ص 7). إنها أيضاً حكاية هذا الشرق العربي في صراعه مع الاستعمار ضد التخلف والجهل من

* ناقد من سورية.

أجل بناء حياة يسودها الحرية والعدل وأيضاً العلم والعقل. ولأنها كذلك فهي ليست حكاية غريبة، ولكنها بالتأكيد حكاية مفجعة.

راوية كانت الأثيرة لوالدها بين ثلاث بنات وولدين. ولدت في أحضان الطبيعة، فوق الحشائش الخضراء على يد غجرية. وقد تركت تلك الولادة في أعماقها "شوقاً غريباً للبراري والحرية" (ص 8). وفي البيت أورثها والدها أيضاً حب الحرية "كنا صغاراً حين بدأنا نرضع من كلماته وسلوكه حليب الحرية، والخروج على التقاليد الموروثة والأزمنة البالية" (ص 27).

والوالد، بدر الدين نبهان، اكتسب وعيه التنويري في دروب الحياة الصعبة بعد طلاق والده الإقطاعي من والدته وحرمانه من الميراث، فذهب إلى لبنان (كانت بيروت منارة الشرق، ولنتذكر أن بطل رواية حنا مينه "الثلج يأتي من النافذة" يكتسب أيضاً وعيه التنويري في لبنان). وفي لبنان يكتسب بدر الدين وعيه التنويري في "قبو أرضي يشبه متاهة، تراكمت على رفوفه آلاف الكتب. سيقول عنه: الصومعة المقدسة التي رأيت فيها النور. وهناك قرأ الفكر الاشتراكي والأدب الروسي السوفييتي بنهم القوارض" (ص 29). هذا الوالد، بعد عودته إلى القرية وتكوين أسرة، سوف يخلق في بيته" مناخاً صحياً وتنويرياً. حالة ديمقراطية ومستقبلية لعلاقة الآباء بالأبناء أساسها الحرية الداخلية والاستقلال الشخصي: منارة لمستقبل وطن مجسد في حياة أسرة. هكذا كان يقول لنا، ويضيف: في الأسرة يبدأ الوطن. بلا حرية داخلية طليقة للإنسان لا أمل سوى باستمرار العبودية وهيمنة الأقوى والمستبد (ص25). مؤمناً أن زمن الجد البائد انتهى، و"الآن نحن وأنتم جيل آخر، على أكتافنا سينهض العالم الجديد" (ص 45).

هذا الوالد المشحون بالأمل ورياح التغيير، سوف يتعرض لحادثة اعتقال ستورثه صدمة، وتحول قناعاته المعرفية. فقد دفعته تجربة السجن للتحول من رجل تقدمي يبشر "بحضارة العرب المستقبلية التي ستنهض بالعقل والعلم والحرية" (ص 58)، "حضارة جديدة بعيدة عن الإيمان الأعمى وخرافات الأولين" (ص 34)، إلى رجل شيخ راح يلج بحران الروح" نحن الآن حقيقة جديدة وأسرة ينبوعها الروح والأخلاق والقيم المقدسة" (ص 104). وبدأ في تلك المرحلة، كما تقول راوية "كأنما استقال لا من وعيه التنويري، إنما من إدارة البيت والأسرة" (ص 104). وهكذا أصبح يفتعل المناسبات يحكي عن بطلان المفاهيم الاشتراكية، اليسار، التقدم، تغيير العالم بالثورات العاصفة، الديمقراطية الكاذبة" ويضيف بقناعة راسخة داخل مناخ من التأنيب والمعاقبة الذاتية: كنا مخدوعين ومضللين بعقائد غريبة. نحلم كمؤمنين بفردوس مفقود للبشرية الجائعة والمضطهدة" (ص 61). لقد رأى مثاله القديم يتحطم/ الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي وإهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية وخصوصية القوميات. وبدأ يؤمن بعصر جديد افتتحته ثورة الإسلام في إيران، صار يؤمن بالدين كقوة روحية مستمرة في الزمن والبشر، وإنه الأرسخ من كل الثورات العابرة في التاريخ (ص 50). وما كان بدر الدين وحيداً في تحولاته وارتداده إلى الأب ـ الأصل ـ آلاف البدور كانت تدخل انحرافات خسوفها وظلماتها عائدة إلى الجذور الأولى، فقد بدأ العالم ينقلب بعد الهزة الكونية التي زلزلت النظام الاشتراكي.

هناك قطب آخر في الرواية له أهميته للبطلة راوية، إنه ماجد زهوان. وماجد هذا فلسطيني، تعرفت إليه راوية في الجامعة" ذات ظهيرة التقينا في بوفيه الجامعة.. الحوار المتشعب، بعد التعرف،

أوصلنا إلى ظلال قوس مشترك في جوهر الأفكار: الحرية، رفض الميراث الظلامي والاستبدادي للأسرة والمجتمع القديم. الجيل الجديد الحالم بتغيير عالمه. هو قال بالثورة وتدمير البنى القديمة جذرياً والبدء من نقطة الصفر. قلت أنا: بالتنوير والثقافة والعقلانية واحترام الرأي الآخر" (ص 47). ماجد سوف يذهب، بعد الجامعة، إلى قبرص ليعمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية، وراوية سوف تعود إلى بيت استقال فيه سيده من الحياة وسلم إدارته إلى ولده الملازم نذير. ونذير سوف يحول حياة راوية إلى جحيم، فقد حول البيت من بيت المسؤولية والحرية إلى بيت القهر والتسلط، مصراً على تثبيت سلطته وهيمنته الذكورية. وراوية ترفض تلك السلطة، مما دفع نذير إلى محاولة قتلها. وهكذا بعد تحطم مثالها الأول /الوالد، تهرب راوية إلى مثالها الآخر/ ماجد، ولكن ماذا يمكن أن يعمل غريق لغريق آخر. فماجد زهوان لم يكن في قبرص أكثر من رجل محبط، هالك وعابر في الأزمنة العربية، أزمنة الانحطاط والتسفيل. إنسان هامشي ولاجئ بلا أمل. ويتابع وصف نفسه في رسالته إلى راوية "الآن وأنا في المنفى والهجرة من جديد.. في نيقوسيا هذه الصحراء المضجرة.. أنا الأعزل، كسير الجناح في هذه الجزيرة الباهتة التي تمطر سأماً وكآبة، داخل مكتب المنظمة البيروقراطي، حيث لا شيء يعمل سوى الثرثرة واغتياب الآخرين واحتساء الشاي" (ص 64).

راوية كانت تفكر بالحياة، وماجد كان يفكر بالموت. وتسأل راوية نفسها، وتسأل ماجد أيضاً "جيلنا هذا السائر على حد السكين هو الضحية أم الأمل القادم" (ص 145). ولم يكن ماجد يملك الجواب، وكانت راوية في أعماقها ترى أن ماجد أشبه بطفل وهو يتكلم عن الدماء التي تضيء وحدها. وفي زمنه الصعب يتخذ ماجد قراره، القيام بعملية انتحارية ضد العدو الصهيوني. وهذا الحل الفردي لم يكن وليد الصدفة، لقد كان داخل ماجد دائماً. ففي الجامعة قال لراوية بعنف إنه يود مواجهة الوحش ولو بالانتحار (ص 153). لقد كان حله الفردي الانتحاري قدره منذ خلق كفلسطيني.

مما تقدم أصل إلى إشكالية رواية "شموس الغجر" وتتعلق بين العالم الفكري للرواية وبالتالي القول الفكري للروائي، وبين المقولات الروائية للرواية التي ترتبط بمواقف أبطال الرواية ورسالتهم في العالم الروائي. وأحب أن أوضح أن المقال الفكري للرواية/ الروائي يتعلق بالمحصلة الفكرية للرواية، أكثر مما يرتبط بموقف/ مقال بطل من أبطال الرواية. وهذا البحث عن المقال الفكري للرواية، /الروائي يتعلق بالاتجاه النقدي الذي يأخذ على حيدر حيدر ميله نحو الأبطال الفرديين بدءاً من روايته "الفهد"، حتى روايته "شموس الغجر" واختياره عملية ماجد زهوان الانتحارية، كحل فردي، تنتهي به الرواية. ذلك أنني أميل إلى التفريق بين موقف الكاتب الذي يرتبط بالمقال الفكري للرواية، أو حتى بمقاله الفكري المستقل عن المقال الفكري والمقالات الروائية للرواية، وبين مواقف أبطال الرواية التي ترتبط بالمقالات الروائية/ مقالات الشخصيات الفكرية، وقد يكون المقال الروائي لأحد الأبطال هو المقال الفكري للرواية وللروائي (الروائي يمكن أن يختبئ خلف إحدى شخصيات الرواية، وقد يكون مقال الرواية الفكري مطابقاً لمقاله الفكري /حالة فلوبير أو مخالفاً له/ حالة بلزاك)، وقد يكون المقال الفكري للرواية محصلة المقالات الروائية، كما قد يلجأ الروائي إلى طرح مقاله الفكري من خارج السياق

الداخلي للرواية على شكل تدخلات فكرية في العالم الروائي/ خطاب فكري مباشر. ومن أجل تحديد المقالات الروائية داخل رواية "شموس الغجر"، وموقف حيدر حيدر/ المقال الفكري للروائي والرواية، لنقم بتحديد المقالات الروائية ولنر أيها ينسجم مع توجه الرواية الفكرية.

في رواية "شموس الغجر" ثلاث مقالات روائية هي:

1. مقال راوية والوالد بدر الدين في مرحلته التنويرية:

وهو مقال التنوير والإيمان بالطاقة الكامنة في أعماق الشعب إذا ما أطلقت حريته، والقناعة بأن "بلاد العرب لن تولد من جديد سوى بالعلم والمعرفة وامتلاك التقنية العلمية" (ص 117).

2. مقال ماجد زهوان:

وهو مقال يؤمن بضرورة "انهيار العالم القديم وتدمير السلطة والدولة لتحرير الإنسان" (ص 48) وتعود أصوله الفكرية إلى التأثر بالتيارات اليسارية العالمية، مزيج من باكونين، بلانكي، تشي غيفارا، تروتسكي، صقر قريش، القرامطة.. لأنهم عصاة السلطة والخارجون على القانون.

3. مقال رضوان عبد الله وبدر الدين في مرحلته الإسلامية:

وهو مقال يرى في الإسلام الحل لمشاكل البلاد العربية، فتاريخها شيء وتاريخ الغرب شيء آخر، ولا بد من العودة إلى الخصوصية الأخلاقية، العودة إلى الجذور والأصول الثابتة للمنبع حيث الإسلام عقيدة دينية وسياسية، وأنه قادر على بعث الأمة العربية في الحاضر كما بعثها في الماضي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: أي من المقالات الروائية يتوافق مع المقال الفكري للرواية، مع العلم أنه يجب التفريق بين المقال الفكري الشخصي للروائي والمقال الفكري للرواية، فقد يتفقان في رواية وقد يختلفان في رواية أخرى..

أعتقد أن مقال التنوير هو المقال الفكري للرواية، ويمكن اعتباره المقال الفكري للكاتب أيضاً، ليس فقط لأن "راوية" قناع الكاتب، بل ولأنها ومن خلفها الكاتب تسعى طول الرواية من أجل تأكيد أهمية التنوير، وأهمية العلم والعقل من أجل تقدم المجتمع العربي، خاصة وأنها رفضت مقال والدها بعد تحوله إلى الدين واستقال عقله، كما رفضت مقال ماجد زهوان الفوضوي. إنها تقول لماجد "نحن متباعدان في أمور أخرى موضوعية.. لا أميل إلى الانعطاف نحو الهاوية لأنني أريد أن أحيا "(ص 154). ولا تعني نهاية الرواية بالحل الفردي أن الرواية تتبناه كمقال فكري. إن الرواية، كموقف فكري، تصر في البداية حتى النهاية على التنوير، على بناء الإنسان الجديد المنور بالعقل والعلم والشخصية المستقلة (ص 34)، لأن التحديث العربي سوف يبدأ من هذا الإنسان العربي الجديد.

شموس الغجر/ حيدر حيدر/ دار ورد/ ط1/ 1997.

الثقافة العربية وتحديات العصر(*)

□ أحمد مروان الحفار**

وضعت التطورات المتسارعة في نهاية القرن العشرين ومطلع الحادي والعشرين العرب في مواجهة أشدّ المخاطر على كيانهم وهويتهم، وفرضت عليهم تحديات القوى الجديدة المهيمنة وطموحها إلى تذويب العالم كله في إطار مشروعها العالمي لتذويب الكيانات والقوميات في كيان موحد تهيمن عليه ثقافتها ولغتها ونظامها السياسي، والأزمة التي يواجهها العرب اليوم والشعوب النامية هي في جوهرها أزمة ثقافة وحضارة، فهي في محنة بين الاستسلام والتبعية والدفاع عن هويتها ووجودها تحت الشعار الذي أطلقه «شكسبير» في إحدى مسرحياته: «أن نكون أو لا نكون».

في ضوء هذا التحدي وأخطاره، لابدّ من مراجعة للذات وللثقافة العربية في مواجهة العصر، فالأنظمة العربية اليوم لابدّ أن تتمسك بسندها الثقافي في محتواه القيمي، فهو المكون الأساسي لبقائها، وهو ما تستهدفه العولمة والقوى صاحبة التحكم والقرار في مصير الشعوب، فكان كتاب (الثقافة العربية وتحديات العصر).

تأليف الناقد الدكتور عبد الله أبو هيف استجابة لهذه الحاجة، أوجز فيه المعضلات التي تعترض الثقافة العربية والتحديات التي تعوق تنميتها، وآثر المؤلف أن يوجز موضوع الدراسة لتمكين القارئ من تمثله على اتساع رقعة ميدانه وتشعبها، فتناول في مقدمة الكتاب وفصوله الخمسة الثقافة الجماهيرية وآفاقها، وأزمة الحوار مع الذات وتأثير العولمة على متطلبات المجتمع المدني، وسلطات المثقف

---

* الثقافة العربية وتحديات العصر: تأليف الدكتور عبد الله أبو هيف منشورات سلسلة كتاب الرياض... رقم 139، في 224 صفحة من القطع المتوسط.

** باحث من سورية.

المتعددة في هذا المجتمع، وناقش آفاق تطويع الإعلام العربي لمواجهة العولمة ووسائلها المعاصرة وسبل تجاوز الواقع بتفعيل عمليات تغييره من خلال رؤية متكاملة للثقافة العربية.

وقد استأنس الدكتور أبو هيف كما يشير في مقدمة الكتاب بآراء جمهور واسع من المفكرين والمثقفين العرب على اختلاف اتجاهاتهم ومشاريعهم الثقافية فيما طرحه من موضوعات هي بطبيعتها قابلة للحوار والجدل، وكأن رائده في البحث تعرّف أحوال الذات القومية في تجلياتها الثقافية.

*

في الفصل الأول، وتحت عنوان: (ثقافة الجماهير وآفاقها المستقبلية) يلتمس المؤلف تعريفاً للثقافة، ويسرد عدداً من هذه التعريفات كما وردت في المعجمات منها: السمات المميزة لإحدى مراحل التقدم في حضارة من الحضارات، وكنتُ أودّ لو أن المؤلف عرّف الحضارة أيضاً، وأوضح الفرق بينهما، إذ كثيراً ما يتداخل مفهومهما ويلتبسان في الأذهان، ويذكر أن المعجمات توسعت في مفهوم الثقافة، وأشارت إلى مصطلح الثقافة المضادة، وهي الثقافة التي تسعى إلى طرد ثقافة تقليدية وتحلّ مكانها. وميّزت بين الثقافة العلمية والأدبية، ونبهت إلى طموح الثقافة العلمية المعاصرة في احتلال مواقع الثقافة الأدبية في عصرنا، بينما يرى معارضو هذا الاتجاه، أن الثقافة لا تقاس بمظهرهما المادي والعلوم المادية، فلا بدّ أن تتسع التربية لكلتا الثقافتين، ويلاحظ المؤلف أن الوجه التقني للثقافة العلمية قد طغى على الوجه النظري للثقافة العلمية وعلى الثقافة الأدبية أيضاً.

ثم ينتقل إلى مناقشة مصطلح الجماهير والجماهيرية، إذ ثمة نماذج من الجمهور لكل جنس أو فن أو ممارسة، ثمّة جمهور للقراءة وآخر للسينما وثالث للمسرح، وجمهور للفلاحين وآخر للنساء.. كذلك يلتبس مفهوم الثقافة الجماهيرية، لكن يمكن تحديده بتأصيل الثقافة ونشرها لدى أوسع شريحة من الجمهور دون أن تتخلى عن طبيعتها ومستواها ودورها الفاعل في الإنسان والمجتمع.

ولهذه الثقافة جوانب برزت في عصرنا تحت تأثير ظهور مفاهيم التجمع المدني كالحرية وحقوق الإنسان وسيادة الدولة والقانون وحقوق المواطنين، فأبرز سمات هذه الثقافة توجهها إلى ترسيخ تبني الموروث الثقافي في مواجهة متطلبات التغيير والتجديد، وقد عانت الأمة العربية صراعاً بين التقليد والتجديد منذ مطلع القرن التاسع عشر انعكست آثاره على الوجدان العربي، فالتجديد المنفصل عن الماضي والتراث يظل منبت الجذور.

والسمة الثانية للثقافة الجماهيرية هي التاريخية، فالتنمية البشرية تحتاج إلى قاعدة ثقافية راسخة، وإن تعثر خطط التنمية مردّه إلى إهمال العنصر الثقافي، وتجاهل دور الثقافة في بناء الإنسان. والسمة الثالثة التي تطبع الثقافة كونها خاصة نخبوية لفئة من المثقفين أو عامة موجهة للناس جميعاً، فالتعميم قد يؤدي إلى ثقافة استهلاكية أو مصطنعة، وقد يفضي إلى انحدار مستوى الثقافة، والتخصيص يجعل الثقافة حكراً في يد طبقة محددة هي

البرجوازية التي تملك وسائل القوة والمعرفة، وتوجه الثقافة حسب مصلحتها.

ومن سمات الثقافة الشعبية أي ربطها بالإنسان العربي الذي أفرزها، فقد يتعالى المثقفون عن ثقافتهم الشعبية، ويرتبطون بمراكز تصدير الثقافة الوافدة، ويفرق المؤلف الدكتور أبو هيف بين جماهيرية الثقافة وشعبيتها، فاستلهام الموروث الشعبي يسهم في انتشار التقاليد الثقافية القومية كالسردية في ألف ليلة وليلة، والسير التي تحكي حياة العظماء والأبطال، ومرويات الأدب الشفاهي التي تسهم في تكوين نسيج الشخصية القومية.

والسمة الخامسة للثقافة هي إنسانيتها، فالثقافة تهدف دائماً إلى تحقيق إنسانية الإنسان والتفاهم الإنساني والعيش المشترك بروح الاحترام والتبادل والتقدير، فالمبدعون الإنسانيون كالمعري وطاغور وغيرهما هم سند للثقافة الجماهيرية.

ومن سمات الثقافة الوظيفية نبذ مفهوم الاستهلاك الثقافي لمصلحة ثقافة موجهة، ويستدعي ذلك تقريب الثقافة الرفيعة وتبسيطها لتكون في متناول الجماهير كلها، وهو ما دعت إليه البلدان الاشتراكية وسعت إلى تطبيقه، وقد مرت بتجارب وقعت فيها بخطأ الانحراف إلى ترف ثقافي فارغ، كالجدل حول أولوية المضمون على الشكل في الأدب، وقدم الشاعر آراغون مفهوماً خاصاً للثقافة الوظيفية بتقريب الآثار الرفيعة للجماهير كافة.

ومن خصائص الثقافة الجماهيرية الحداثة، أي توجيهها لمنفعة الجماهير، لكن بعض الغربيين ميّزوا بين أدب رفيع وأدب وضيع كما أعلن «جيمس جويس» صراحة، وأنشؤوا لأنفسهم عالماً مغلقاً نخبوياً يخضع لمؤسسات ثقافية مترفعة تستمد تمويلها من النخبة، وبهذا خرجت الحداثة من أهدافها النفعية، ولعل آخر سمة للثقافة الجماهيرية هي الانتشار أي تعميمها على الناس لأنهم يتمتعون بحق التلّقي الثّقافي وحرية الرأي، وقد أسهمت المنظمات الدولية والإقليمية في نشرها، والمنظمات الشعبية والأهلية خلال إصدار التشريعات الثقافية، ودعم التبادل الثقافي الدولي، وبناء المنشآت الثقافية والنهوض بالصناعات الثقافية واتساع حرية التعبير، وتوفير الأمن الثقافي وأطر التنشيط الثقافي المؤهلة، ورعاية الأساليب العصرية في التعبير وحماية التراث القومي للشعوب، وتمارس أغلب الدول اليوم هذه النشاطات وتوفر للثقافة الجماهيرية مستلزماتها وشروطها.

ويناقش المؤلف التحديات التي تتعرض لها الثقافة الجماهيرية ومنها: الفقر وتدني معدلات الدخل القومي في الدول الفقيرة والنامية مما يسبب إخفاق كثير من التطلعات الثقافية، والأمية التي تعيق بوجهها سبل التواصل الثقافي، وتفرض على الدول مكافحتها بشتّى السبل التربوية والأساليب الملائمة، ثم التجزئة وهي عائق كبير أمام جماهيرية الثقافة، فالحدود المصطنعة بين الأقطار العربية، تعوق انتشار المطبوعات وتعميمها، وتكرّس لتجزئة الثقافة العربية الموحدة، وتوجيهها نحو المحلية والإقليمية.

ومن ركائز الثقافة الجماهيرية اللغة العربية وما تتعرض له من تحديات تتمثل في

ثنائيات اللغة القومية واللغات الأجنبية، وثنائية الفصحى والعامية بلهجاتها، وثنائية اللغات المحلية. وثنائيات الاتصال عن طريق المسموع أو المكتوب أو المصور، وأثر المعلوماتية في إضعاف بعض أنماط الاتصال، ولا بدّ من جهود للحفاظ عليها، بينما تسود العالم اليوم ست لغات تستخدمها المنظمة الدولية، وتعتمدها الانترنيت ومراكز الترجمة الآلية، أما إهمال اللغات الأخرى يعني زوالها أو تخلّفها.

ومن عوامل إضعاف الثقافة الجماهيرية الغزو الثقافي المسلح بإمكانات تقنية قادرة على تمكينه من نشر لغته والتحكم بوسائل الاتصال الجماهيرية، يقابل ذلك تخريب المناعة الذاتية للثقافة الجماهيرية من الداخل، والتشكيك بقدرتها على مسايرة العصر، وقد يتسلح الغازي بقوته العسكرية أو الثقافية التي هي أخطر من السلاح، لما تملكه من وسائط وثقافة ومعلوماتية واتصالات تفضي إلى الاستقطاب والهيمنة والتغريب والتبعية والاغتراب والاستلاب.

وتُعد تقانة المعلومات سلاحاً ذا حدّين في الثقافة الجماهيرية، فهي ناقل سريع ومريح، وهي قادرة على التحكم بالثقافة، وابتكار أساليب صنعية قادرة على مبارزة العقول المبدعة في الأدب والفن، ومن أشكال تحدي الثقافة الجماهيرية وسائل الاتصال، وقد تطورت وتضافرت وسائط متعددة لعملية واحدة، كأن يرافق الكلام الصوت والصورة، وترتب على ذلك إنتاج ثقافي استهلاكي ضحل ومسطح...

وينتقل الدكتور أبو هيف إلى عرض مجالات الثقافة الجماهيرية أو وسائطها التي ظلت تقليدية حتى الستينيات من القرن العشرين، حيث بات تزاحم أجهزة الاتصال ووسائطه يعد ظاهرة أملاها تفجر تقانة المعلوماتية وثورة الاتصالات، وكانت وسائط الثقافة التقليدية وقفاً على المجلة والكتاب، وكان للدولة دور الإشراف عليهما وتنميتهما، وتطويرهما شكلاً ومضموناً، وكان لهما دور الصدارة في نشر الثقافة، لما ظهر في مصر وبلاد الشام والجزيرة العربية، وكانت المحاضرات والندوات واللقاءات وسائط ثقافية تقليدية، تسمح بالحوار وإشراك الجماهير، كما حافظ المسرح على دوره الهام جهازاً للثقافة والترفيه بأشكاله المختلفة، كالدرامي والشعبي والغنائي والتسجيلي وسمته الاحتفالية التي تقوم على حشد جمهور النظارة في تفاعل مع القيم والمعرفة، وأدت السينما بأضوائها وقدراتها بدور تثقيفي بارز، وهي وسيط ثقافي قابل للبث التلفزيوني والإذاعي أيضاً، وتعرّف بإبداعاتها المتميزة خلال المهرجانات السينمائية المتنوعة وما يتخللها من حوار ثقافي وفني.

ولا تقل المؤسسات التربوية أهمية فتدعم الثقافة الجماهيرية، بل يرى بعضهم أن التربية ليست إلاّ جانباً من جوانب تكوينها ثقافياً وفنياً للناشئ، وهي حجر الزاوية في التنمية الثقافية، وبخاصة إذا تمّ تفعيل دورها مع وسائل الإعلام والمؤسسات الثقافية والاجتماعية الأخرى.

وأن وسائل الاتصال الإعلامية مجال في الثقافة الجماهيرية، ونشأت الصحافة في العالم الغربي منذ القرن التاسع عشر، وأدت رسالتها في القومية الثقافية، وتخصص بعضها في شتى

المجالات، ثم ظهرت الإذاعة التلفزيون من وسائل الإعلام، فكان لهما دور ثقافي وبرامج ثقافية وتربوية هادفة وموجهة.

وقد تطورت وسائل الاتصال الإعلامية، فاخترع الحاسوب الصغير الذي يمكن توصيله بجهاز الهاتف أو التلفاز، وتتوافر له برامج تسجل على أسطوانات بصرية مزودة بذاكرة للشحن.

وتحت عنوان «الثقافة الرقمية والثقافة الجماهيرية» يتساءل المؤلف كيف يمكن مواكبة التطور المتسارع للتكنولوجيا الرقمية وانتشار التضليل والتزييف وتسطيح المعرفة وانعدام البعد الأخلاقي والإنساني حين تغدو الصورة بديلاً عن الكلمة حيث يضحى بالثقافة الحقيقية على مذبح المصلحة التجارية. وتجدر الإشارة إلى فائدة الانترنت في توفير اتصال ثقافي ميسر وسريع بالمعلومات وبأقل جهد وتكلفة.

ويرصد المؤلف آفاق التكامل بين أجهزة الثقافة ووسائل الإعلام العصرية، فيرى تراجع الثقافة بسبب هيمنة هذه الوسائل ولغتها الهابطة بالقياس إلى لغة الفكر والأدب، وقد سعت المؤتمرات الثقافية والأدبية بحل هذه المشكلة خلال الدعوة إلى تبني اللغة الفصيحة في وسائل الإعلام، وإبراز تأثير وسائل الاتصال الحديثة على الأدب، وإقامة توازن بين البرامج التي تبث بين الحاجات الحياتية واللغة النفعية والأدبية، أي تدعيم استخدام الثقافة العربية الأصيلة في وسائل الإعلام. وإسهام التربية في التنمية الثقافية.

ويثير امتلاك تكنولوجيا المعلومات وإنتاجها وبرمجيات المعلوماتية، فالجماهير تتلقى النشر الإلكتروني عبر الانترنت أو الأقراص المضغوطة، وبعضها معارف مضللة تزيّف الحقائق والتاريخ، ولا تستطيع الدول النامية أو الفقيرة الاستغناء عن هذه التقنيات أو وضع بديل لها.

إضافة إلى ذلك دور الاستعمار والامبريالية وما يصاحب الشخصية القومية من قلق ذاتي أمام تبعيته لهما. وأبرز الناقد «إدوارد سعيد» قلقه من هذا الواقع في مؤلفاته، وكان يخشى من فرض الغرب هوية يختارها للشعوب بدل هويته الخاصة، وفرض هوية عالمية واحدة، يفصلها ويضع بها تاريخاً جديداً للعالم، ويضع الشعوب أمام محنة القبول بها أو الاندثار، ومحنة القبول بها للبقاء والاستمرار أو رفضها مع الموت.

*

وفي الفصل الثاني، يتناول المؤلف الدكتور عبد الله أبو هيف أزمة الحوار مع الذات في إطار التجاذب بين السلطة والمثقف، فيشير إلى أن شيوع النمط الاستهلاكي الذي رافق هبّات النفط وزيادة النهب الامبريالي للمنطقة العربية، أبرز في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم ممارسات وظيفية للمثقف العربي، لم تكن معروفة، ومسائل خطيرة على ساحة العمل السياسي والثقافي ومنها سيادة الدولة وإنتاج المجتمع ومشكلات الإعلام وصلته بالنظم الاقتصادية والاجتماعية والقانونية والثقافية. فقد سيطر الإعلام على مناحي الحياة وحاصر

الثقافة الأصيلة الحية وقولبها وفق توجيه السلطات، خاصة إذا كانت مؤسساته تنهل من حياض الغرب وتخضع له، ولم يعد بمقدور أي نظام الرقابة على وسائطه المتطورة والتي يتعذر حجبها أو اعتراض تدفقها، واستطاع الإعلام أن يجند المثقفين وأقلامهم لخدمته، وأمست الكتابة سلعة تخضع للعرض والطلب في سوق الثقافة ذات الطابع التجاري والاستهلاكي الذي بدّل وجه الثقافة وأخضعها لحاجات السوق، وأبرز وجوهاً ثقافية جديدة أفرزتها مصنوعاته الثقافية، ومنهم كتّاب المسلسلات التجارية والأقلام الرخيصة والموجهة، وناظمو الأغاني العامية، ناهيك عن الأقلام المبدعة التي تمّ شراؤها في مختلف المجالات الثقافية في الأدب والنقد والسياسة والاقتصاد يخدمون السلطان السياسي أو الديني أو الاجتماعي أو الثوري المتطرف، ولم يخضع بعض المثقفين من اليمين واليسار لهذا التأجير فنُكّل بهم. وبدت كتابات المثقفين صدى للأحداث تعقب عليها بدل أن ترسمها أو تسعى لتلافيها، وأثارت أعمالهم جدلاً دفع إلى حجبها أو تعديلها أو الردّ عليها، واضطر بعض المبدعين أن يتخذوا الترميز وسيلة لإخفاء آرائهم خوفاً من الرقابة، وربما لجأت السلطة إلى شراء معارضيها من المثقفين بالمناصب والامتيازات، فتحولوا من ثوار إلى صنائع للنظام، وقد نوقشت علاقة المثقف بالسلطة في عدد من المؤتمرات، وأظهرت هذه المناقشات عدم جدوى هذه العلاقة التي أريد لها أن تكون رمادية اللون بين الأسود والأبيض، وتشعر أن المثقف سلعة يشتريها النظام حين يكون محتاجاً إليها، وتحجب دوره الفاعل في المجتمع، ويحيله رهاب السلطة إلى هارب أو صامت بسبب ماضيه المعارض أو حكيم محايد، أو صاحب بضاعة قابلة للبيع أو الاستئجار بالمال أو المنصب وراء مصلحته الذاتية.

ويرى المؤلف أن المعرفة سلطة ضمن قوى أخرى، وتستغل وسائط الثقافة وأساليبها ومنها الإعلان والدعاية كقوتين توجهان الجماهير أو تفرض ما تريد بقوة السلاح، ومع ذلك فإن قوة الثقافة لا يمكن قهرها، مهما حشدت وسائل الإعلام والتوجيه لتدميرها، فالإذاعات والمؤسسات الإمبريالية اليوم توجّه قوة المعرفة لاستعمالات مثيرة، وتوظف تقنيات العلم كلها في مخاطبة الرأي العام، وتستعير من المثقفين منظريها ومستشاريها، وفي مستوى سلطة سوق الثقافة، يلاحظ المؤلف دور السوق الاستهلاكية في التحكم بالإنتاج الثقافي، من ذلك نمط الرواية الاستهلاكية التي تلبي الحاجات التافهة الراهنة، ومع أن أغلب الروائيين العرب والكتّاب سلموا من الاستسلام لهذه السلطة في أعمالهم، وتأثرت أساليبهم بمتطلبات السوق وتوجيه جمالياتها لرغباته.

ويعرض المؤلف تطور الرواية العربية وسعي كتابها لكسب الجمهور بتعرف ما يغريه كالجنس والثروة أو ما يكبته كالحرمان والقهر فأضيف إلى العمل الروائي وسائل تشويق هي أشبه بالتوابل لصيد القارئ، واستغلال أحلامه الإنسانية ورغباته العاطفية، وعلى صعيد المثاقفة، تفرض الثقافة القوية سلطتها على الثقافة الضعيفة والمقهورة، وهو ما واجهته الثقافة العربية في توجهها لنقل أفكار الغرب

دون أن تفطن إلى استلابها إلاّ متأخراً، ومع ذلك بدا أن المستشرقين ومفكري الغرب رفضوا الاعتراف بالثقافة العربية وأنماطها، وذهب بعض الكتّاب إلى عدم تقييد الرواية بشكل معين، وأن يمنح الأديب الحرية في الكتابة دون تقييده بقواعد مستوردة من الغرب. فالمثقف العربي في زمن العولمة، يخوض تحدي وعي الذات على الرغم من حدة الصراع بين سلطة المثاقفة والحوار الثقافي مع الذات في استلهام الموروث ضمن صوغه للحداثة وما بعدها.

وثمّة إشكالية أخرى، تظهر في موضوع (المسكوت عنه) في الأدب والفكر، وهو ما ترفض الرقابةُ على الفكر أن يظهر للعلن وبخاصة ما يتصل بما يعارض الدين أو يعرّي مكبوتات الجنس أو يؤجج الصراع الطبقي.

هذا الثالوث المحرم بدا محظوراً أول الأمر، ثم تحولت الرقابة إلى الاحتيال على إعلانه على سبيل تجنب مواجهة حرية الأديب أو المفكر، واتخذ هذا الإعلان شكل الرموز والمجاز. لكن هذا التقنع لم يعد ملائماً للعصر حيث بدا وكأن الاستسلام للمسكوت عنه بفكرة الحرية، مثلما يتصل بفكرة المحرم (التابو)، وهي عريقة في تكوين الإنسان والأدب. لكن الرواية العربية المعاصرة حطمت هذا التابو، وتتعدد ميادين المسكوت عنه في الرواية العربية، وتتصل بفكرة السلطان سواء أكان فرداً أم مجتمعاً، كما تتعدد أشكال التعبير عنه في الادب بين التلميح والتصريح، ويذكر المؤلف «ابو هيف» نماذج من الروايات التي تتناول المسكوت عنه بأشكاله وتجلياته المختلفة، ويتساءل عن طبيعة الرواية المعاصرة أهي نسق ثقافي مرهون بمرجعية ما أم نسق متخيل؟ وما صلتها بالأخلاق؟ وهل تحيل إلى مرجع خاص أم إلى أخلاقية ما في التاريخ العام، وما مدى صلة تعبيرها عن المسكوت عنه بمفهوم الحرية؟ وكيف تتحدد العلاقة بين الرواية والرقابة؟ وخاصة بعد اختراع وسائط الاتصال الإلكترونية التي لا تخضع لأي رقابة..

❋

في الفصل الثالث: يتناول الباحث الدكتور عبد الله أبو هيف موضوع الحرية والمجتمع المدني والعولمة، فيقرر أن قضية الحرية لها علاقة متشابكة ومعقدة في صلتها بالمجتمع وبخاصة في ضوء تحديات العولمة مما تفرزه من مخاطر على مستقبل هذا المجتمع، الذي نهض خلال القرون الثلاثة المنصرمة مع تكون الدولة وإعلان حقوق الإنسان، وما يدعو إلى التعارض بينهما، ويظهر ذلك خلال هيمنة سلطة الدولة على المواطن الذي يحاول الاحتجاج تحت شعار وعي الذات الوطنية والقومية، وهو ما يتعارض ووصاية الدولة على مصير الأمة أو الوطن.

والعولمة اليوم تكاد تلغي الدولة، مما يؤدي إلى أزمة في استحقاقات الديمقراطية التي هي أبرز سمات المجتمع المدني الذي كان حضوره تاريخياً واجتماعياً، فهو منبثق من تجربة الأمة. ومن العسير تفعيله إلاّ بردّه إلى جذوره القومية والإسلامية وسماته عبر التاريخ، بعيداً عن الانتقائية من مفهوم المجتمع في الغرب. فالمصلحون استندوا في فكرهم

الإصلاحي في مطلع عصر النهضة على الدعوة إلى الشوري والإفتاء، بل إن الحركات الإسلامية تجاوزت الدعوة إلى العنف المسلح، وتفاقمت حدّة السلوك الاجتماعي في ممارسات الأحزاب السياسية وفي تحديات الأمة للنظام العالمي الجديد، ومراكز الدعوة له والتبشير به، كذلك ما زال بعض تركيبات المجتمع المدني القديم قائمة في الحاضر ومؤثرة كالعشيرة والقبيلة والطائفية، وبالمقابل فإن مفهوم العولمة نفسه قد انحرف، فهو يتوخى في الأصل إسهام الشعوب كلها في إنتاج الثقافة والاقتصاد العالميين، وليس حكر هذا النتاج على الغرب وتحويل المجتمعات الأخرى إلى مجتمعات مستهلكة للعولمة.

*

وفي الفصل الرابع، عرض المؤلف لمفهوم العولمة الذي ارتبط بالدعوة لبناء نظام عالمي جديد، وقيام الإمبريالية العالمية، وثورة المعلوماتية، وتفاقم تأثير هذه الدعوة على الشعوب والدول الضعيفة المستهلكة وغير منتجة في هذه الشراكة العالمية، وبخاصة على صعيد الثقافة التي هي أساس العولمة، وإن مفهوم عولمة الإعلام هو اختراق حدود الدول والمجتمع لتسيير مصلحة القوى المالكة للإنتاج من الشركات الاحتكارية الطاغية، واتضح ذلك جلياً في سلطة السوق على النظم العالمية، ونجم أيضاً تنميط الثقافة وتوجيهها لمصلحة المستغلين، وقد اقترنت ثقافة الصورة بثقافة الكلمة في وسائل الإعلام للتأثير على الوعي الإنساني، وأصبحت عولمة الإعلام واقعياً حياً في ظل الهيمنة الاقتصادية للشركات التي ركزت على مفهوم الحرية في مجال التجارة، وسلب الدولة دورها الإعلامي.

وتحت عنوان (تحديات وسائل الإعلام) يشير الدكتور أبو هيف إلى دور هذه الوسائل في تهميش وإضعاف سيادة الدولة في مختلف مجالات الثقافة والتربية بحكم وضعية التلقي وخصائص ثقافة العولمة وما تقوم عليه أو يرافقها من تزييف أو إنتاج وعي زائف ومضلل يخدم مصلحة القوى العالمية المسيطرة، ويسلب الوعي الذاتي عن طريق تدمير الثقافة الوطنية والقومية، وقيم المجتمع الأصيلة.

لقد واجه الإعلام منذ نشأته وفي مختلف مراحله منذ الاحتلال العثماني ومروره بالاستعمار ثم الاستقلال مشكلات إعلامية منها ماهو مهني لاعتماده على التقنية الإعلامية، وماهو ثقافي يتصل بالهوية والخصوصية الثقافية في مواجهة عولمة لا هوية لها إلاّ منطقها بلا حدود.

ويتناول المؤلف واقع الإعلام العربي وعولمته التي تجلت في مظاهر منها ضعف الخطاب العربي الإعلامي، ففي كل قطر إعلام خاص به على حساب الثوابت التي توحده في مستوى الأمة، إضافة إلى اندغام هذا الإعلام بالعولمة حيث يقوم على انتقائية تفرضها عمليات دمج المنطقة في العالم، ولا سبيل في المستقبل للخروج من هذه التبعية إلاّ بمضاعفة الجهد للحاق بركب مجتمع المعرفة الجديد، وتعديل سبل مناهضة العولمة بالمشاركة في إنتاجها، وتعزيز العلاقة مع الآخر، وإحداث تغيير في الهويات الوطنية، وتحرير تقانيات الإعلام، والاتصال

إلى مصادر مستقلة للمعرفة، والانفتاح على المعلوماتية الجديدة، والتخطيط الواعي لعمليات الدخول إلى إنتاج عولمة الإعلام وعناصره.

ولا بدَّ للعرب من تمثل عميق للعلاقات الدولية المرتهنة بالجغرافية الجديدة للقوة، أي فهم العولمة وعقلنتها في إطار تاريخ الأمة وعلاقتها بالآخر خلال تعضيد أبحاث الهوية القومية، والتوجه إلى إعلام عربي مشترك، وتعزيز مفهوم ديمقراطية الإعلام والثقافة وقيم المجتمع وخصوصياته.

❋

ينتقل المؤلف في الفصل الخامس والأخير، إلى معالجة رؤية واقعية للتكامل الثقافي العربي، بعدما صارت الحاجة ملحة لنظام عربي جديد وآليات مختلفة للعمل العربي المشترك، تكون الثقافة العربية قاعدة لترسيخه لأنها كانت عبر التاريخ سند الوجود العربي، ولطابعها التنويري والاستشرافي والتغييري أو المثالي، وكان لها دور بارز في النهضة العربية المعاصرة، وتعتمد على المشاركة الجماهيرية الواسعة من خلال توجيهها لمختلف فئات الشعب وبيئاته، وهي سبيل لتحصين الأمة في مواجهة أعدائها، وتعزيز الروابط بين اقطار العروبة، مما يفرض تعزيز العمل الثقافي الوحدوي، والاهتمام بالتنمية الثقافية، والقبول بالتكامل العربي والتعاون المشترك، فالمشروع القومي بدلالاته التوحيدية الثقافية معيار للتقدم وسلاح لمواجهة مشروع محاولات التسوية المشبوهة مع العدو، وسبيل لنقد الفكر القومي وتصحيح مساره بعد تشعّبه إلى إيديولوجيات متصارعة حطمت الثقة بالذات القومية، مما يدعو إلى مواجهة داخلية في أنماط التربية والإعلام والسياسة، وإعادة بعث الثقافة العربية، وتقوية الهوية العربية، وتحرير وسائل الإعلام الغازي، وتراجع المؤسسات الإعلامية العربية وضعف دورها، ونقد الاستشراق الذي تمّ تسخيره كسلطة معرفية لمصلحة الغرب، وتعرّف الغرب بصورة أفضل، وتحرير العقول من أوهامها...

ويختم المؤلف الفصل بتقديم تصور جديد للتكامل الثقافي العربي على أساس ميثاق (الوحدة الثقافية العربية) الذي قامت على مبادئه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وحققت نجاحات تتطلب الحماية والمتابعة.

ويقترح المؤلف الدكتور أبو هيف التوصيات التالية لدعم المجهود الثقافي العربي المتكامل وهي:

1 ــ ترشيد العمل العربي المشترك بالعقلنة وابتكار صيغ جديدة للعمل العربي المشترك.

2 ــ تجديد الحديث حول الخطاب القومي بالحوار، وتشجيع القوى الفاعلة المعنية بالمصير القومي للمشاركة فيه.

3 ـ دمج التنمية الشاملة والمستقلة بالعمل العربي المشترك تجنباً لتنمية قطرية قاصرة.

4 ــ الاهتمام اللائق بثقافة الطفل العربي وتنشئته قومياً.

5 ـ إيلاء التعريب مكانة في التحدي الحضاري.

6 ــ تنمية اللغة العربية وتأهيلها لاستيعاب المعطيات الحضارية الحديثة وعلوم العصر.

7 ـ العناية بالبعد الجماهيري والشعبي للثقافة العربية.

8 ـ تشجيع الاندماج القومي عن طريق العمل الثقافي العربي المشترك.

9 ـ تعزيز فرص الثقافة لمختلف فئات الشعب من الجمهور العام أو الخاص.

10 ـ تضافر الوعي للذات والآخر بالنظر إلى تلازمهما.

11 ـ الانتباه لمخاطر الغزو الثقافي بالانفتاح على ثقافة العولمة والإسهام في إنتاجها.

وأدرج المؤلف بعد كل فصل ثبتاً بمصادره ومراجعه، كما زوّد الهوامش بالحواشي التي تغني وتوضح..

ونلاحظ أن الكتاب على إيجازه جليل الفائدة للقارئ في مجاله، وهو واسع يتطلب الخوض فيه مجلدات، فكان عمل المؤلف الدكتور عبد الله أبو هيف زبدة ما كتب حول الثقافة عامة والثقافة العربية خاصة، وواقعهما الراهن والصلة بينهما.

واعتمد المؤلف إلى فهرس عام للمصادر والمراجع ما يشير إلى اهتمامه بموضوع بحثه ومتابعته الواسعة، وخاصة ما يتصل بالأدب، وهو ميدانه ومجال إبداعه الذاتي.

□□

شعريـــة (الرؤيا، العنوان) عبقرية المكان

□ أوس أحمد أسعد*

"العنوان هو أول ما يواجه القارئ ومن هنا فهو بداية النص ولكنه بالنسبة للشاعر هو آخر ما يكتب، ومن هنا فإن نهاية الشاعر هي بداية القارئ، وبذا يكون العنوان، بداية ونهاية في آن".

قول الناقد الدكتور "عبد الله الغذامي" في المقبوس السابق يشي بانتهاء مهمة المؤلف "موته المجازي" وإحياء دور القارئ، حيث درجت الدراسات الحديثة على إعطائه هذه الأهمية في تشكيل النص وإعادة إنتاجه ثانية وردم ثغراته بقراءةٍ تأويلية تستشف أبعاد الدلالة محاولة القبض على شاراتها العائمة في فضاءات النص، وخاصة إذا علمنا أن النص الحديث هو نص التشتت والمساحات البيضاء التي تجعل المدلول يبدو منفلتاً من الدال المعجمي ومتمرداً عليه.

يقول "بول ريكور" عن الدلالة في شعر الحداثة أنها (**محددة بأنها ما لم يقل أو ما قيل بشكل غامض وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص**).

وما العنوان سوى خلاصة دلالية مكثفة عن هواجس الشاعر المتشظية في نصوصه فهو بمثابة الطعم الأولي الذي نتلقاه إثر تذوقنا لماء النص بعد أن يتم استدراجنا إلى بئره، فإما ندلي بدلونا فيه، تحت سطوة الجذب، أو نهمله محكومين بقدرة النبذ لديه، ولعلنا لا نستطيع هنا أن نتهم أي من الطرفين، فالقارئ ذو الذائقة السليمة المثقفة سيرى بـ "عينه الثالثة" أبعاداً لا يراها من لا يمتلك ذلك وقد يكون غافلاً تعوزه القراءة المتأنية وحس الالتقاط والبداهة أو قد يكون النص نفسه بسيطاً لا

---

* ناقد من سورية.

طاقة له على تحمل كل هذه الاشتغالات "الهرمنوطيقية" لرحلة الدال. وقد أولت القصيدة الحديثة أهمية خاصة للعنوان حيث بدا متفوقاً من حيث البلاغة والإيحاء على النصوص ذاتها.

والعنوان الذي بين أيدينا (**في أطلال سومر**) هو عنوان مجموعة شعرية للشاعر "أحمد جان عثمان" الصادرة عن دار "التكوين"، لا يلجأ إلى أي بلاغيات لغوية أو أسلوبية بل يضعنا فوراً في قلب الدلالة وانتمائها إلى المكان المقصود (الحضارة السومرية في بلاد الرافدين) حيث يخيم العنوان على مجمل النصوص متناسلاً معها مورقاً في ثناياها فشعريته لم تأت من سياق دلالي يدخلها في علاقات لغوية متشابكة بحيث تقبل القراءات المختلفة بل من ذاك العبق المنبعث من الذاكرة "ذاكرة المكان" من أطلاله الدارسة، من هسيس طائر الفينيق المعشش في حناياه، وهو ينفض جنحيه ناهضاً من بين الغبار ورائحة الأبجديات، رائحة الغابر والتاريخ المغرق في القدامة. إذ يستحضر حرارة الأجداد وأرواح الأسلاف للمثول أمام مخيلتنا مبحراً في القصي وعوالمه السحيقة ليوقظ الدفين الغائم فينا، مشرعاً أبواب الذاكرة على رياح غامضة المنشأ، حميمية الجذور.

وقد خصص الشاعر عنوانه العام ووضحه بعنوانين فرعيين هما "حيث أقيم" و"حيث يتشكل السقف والزمن" ليكتمل بذلك سياقه الدلالي، مشيراً بما لا يقبل اللبس إلى المقصود من العنوان موظفاً إياه فيما يخدم النص عموماً. فسليل الثقافة "التاويّة" التي أغنت البشرية بالكثير من الأدب والحكمة يأتي ليقيم بين ظهرانينا عاشقاً، متيماً بأمومة هذه المنطقة الحضارية وفضلها على الكون، حيث بدأ التاريخ السومري المكتوب في الألف الثالث (ق، م) رافداً البشرية بشتى أنواع المعارف والتشريعات والفنون، وبأول نص ملحمي "جلجامش" الذي شكل مصدراً للكتب المقدسة ببعض تصوراتها الميتافيزيقية عن الوجود كما اكتشفت أول أبجدية مكتوبة في التاريخ "أوغاريت" مما جعل البعض يقول بأولوية السبق للمعجزة السورية لكل من المعجزتين الفرعونية والإغريقية.

فالعنوان الرئيس بفرعيه، عبارة عن "مفرد بصيغة الجمع" تغلفه الرؤيا العميقة العارفة بخصوصية المكان /بلاد سومر/ الذي حق له أن يكون مبتدأ الزمن الحقيقي للكائن العاقل والسقف الأول للحضارة العالمية الذي شيدت عليه صروح الحضارات العظيمة المتتالية.

ثم تأتي نصوص الديوان لتعكس لنا البعد المعرفي للشاعر، هذا البعد نفسه الذي منح الشعر الحديث بنماذجه العالية المشبعة بهواجس الوجود تسمية "الشعر الرؤيوي" والشاعر بـ"الرائي" وهذا بدوره ما حضّ شاعراً مثل "أدونيس" للاستشهاد بـ"رينيه شار" عن الشعر ووظيفته بأنها (**الكشف عن عالم يظل في حاجة للكشف**) وهو ما ذهب إليه "رامبو" أيضاً أن: (**مهمة الشعر هي رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع أو بعبارة أخرى الوصول إلى المجهول**).

وهكذا تتكئ القصيدة الحديثة على الرؤيا التي تمتد بجذورها نحو الغامض واللامرئي مما يجعل القبض على الدلالة صعباً ويسم النص بالإبهام حيث (تنبهم معالم الأشياء

الحسية ويخف وزن التجارب العينية وتصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء كما يؤكد الدكتور "صلاح فضل". والبؤرة التي تجتمع فيها رؤى الشاعر تجلت في بحثه المعرفي الدؤوب وتنقيبه في الجوهر الكوني الموجود في الذات البشرية وفي الوجود أجمع حيث تنعدم تخوم الأشياء وتتماهى في فلسفة غامضة/ واضحة تتجلى فيها النهايات، كبدايات مرهصة التشكل أو مكتملة لا فرق، لتتبلور من جديد منبثقة من ذرتها الأولى/ الهيولى. يقول الشاعر: (**في أعماقي شيء وحيد: يحتدم اللاشيء... يا للوحشة البيضاء يا لقلب ينبض للكون، يا لصمت الشعراء يا لصفر الرياضيات الجليل، قد التقيت بالآلهة التائهين الساكنين كهوف الوحشة والشمس تعيد ذاتها على الدوام من أجلهم**).

الوحشة البيضاء، الصمت، اللاشيء، صفر الرياضيات، الآلهة، أي خيط يجمع هذه المفردات إذا لم يكن الوعي الكوني المزجي للأشياء على المستوى الحلمي الذي يخص الذات الشاعرة وهي تعيد تكوين عوالمها عبر كيمياء تمزج بين العناصر التي تبدو للعين العادية متنافرة لا ترابط بينها. وكيف للوحشة أن تكون بيضاء؟ والكائن/ الشاعر أن يغدو قلب الكون النابض؟ الذي يلتقي بترحاله المعرفي آلهة الأساطير السادرين في مواقعهم الأزلية وهم يحرسون دورة الكون كيلا تضل عن مدارها، تخيم عليهم وحشة مهيبة تظللها شمس أبدية بنكهة الحياة.

ويؤكد "جان فال" ذلك بقوله: (**ألا يصبح الفيلسوف شاعراً، لكي يصير ميتافيزيقياً أفضل، والشاعر فيلسوفاً لكي يصير شاعراً أفضل**).

هكذا يغوص شاعرنا بين هذه المنابع واعياً لمقولة "التناص"، التي لا يحدد مضمونها فقط بمجرد التضمين لنص بآخر، أو النصوص السابقة في اللاحقة، أو الاقتباس منها بل هو بأحد وجوهه غموض قد يعيق القراءة، يقول "تيري إيغلتون": (كل النصوص الأدبية محاكة من نصوص أدبية أخرى، بالمعنى الذي يعني أن كل كلمة أو عبارة، أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به). والتناص قد يكون مباشراً واضحاً وقد يكون خفياً وعميقاً بحيث يجعلنا نهبه سمة النص الغائب/ الحاضر.

يقول الشاعر: "**بالصمت أحس وأفكر في ذاتي**"، فالصمت معرفة إذن ذات مجسات بالغة الدقة، ويقول مؤسس، التاوية، "لاوتسو" بالسياق نفسه: (**الذين يعرفون لا يتكلمون والذين لا يعرفون هم المتكلمون**). فالإنسان قادر على معرفة الطريق حسب "التاوية" بالتأمل في أعماق نفسه فهو جزء من الوجود الكلي لا حاجة للبحث عنه في مكان آخر.

يقول الشاعر، مطلقاً العنان لحدسه وبصيرته للتوغل أكثر فأكثر في الاستبصار: (وفي الوقت نفسه اسمع رنين الصمت، يصعد، وئيداً، من عمق أعماقي).

هو الصمت إذاً، التاو، الكلية الكونية التي لا تحدّها ملامح أو شكل، يقول "**لاوتسو**": /هناك شيء بلا شكل، ... صامت وفارغ، قائم بنفسه لا يحول شأنه الدوران بلا كلل، مؤهل

لأمومة هذا العالم، لا أعرف اسمه فأدعوه التاو/.

وفي تقاطع آخر لنص الشاعر مع نص الملحمة الهندية "الأوبانيشاد" نرى بالإضافة لأداة التشبيه وقدرتها على تمثيل عالم بآخر، كيف يلامس النص الديني، النص الشعري ويكاد يشكل خلفية معرفية وأدبية له، يقول الشاعر: (**كما عصفور في الشروق، دنا الصمت من لساني خفق جناح، كما يحوم ضوء القمر على بحيرة، كما أنا ذكرى شفق كان في الفيوم، لهيب الروح على الذرى وهنا جسد يضيء**).

يقول نص الحكمة الهندية: (**كما يغزل العنكبوت خيوطاً على جسده، ليصنع منها نسجاً، ثم يستعيدها إليه، كما تتطلق النباتات من أديم الأرض، كما ينمو الشعر من بشرة الإنسان، كذلك يأتي الكون إلى الوجود**).

وهناك تناص آخر للشاعر لا يقل وضوحاً مع نص شعري للشاعر "غسان زقطان" يقول "أحمد جان": (ثلاث ورود ذابلات في إناء الصمت، وردة كئيبة بجمالها اللامتناهي، أخرى حالمة بعطرها في كينونته وأخرى متمردة بألوانها غير المجدية).

يقول الشاعر "**زقطان**" في مقطع شعري بعنوان "طيور" من مجموعته الصغيرة المعنونة بـ "رايات": (**ثلاث نساء يرتبن قلبي ويمضين نحو الطريق الرماد، ثلاث نساء على قصب العمر، طير وحيد، وطير وحيد، وطير وحيد**).

هذا وقد غدت الشعرية أكثر من "تيمة" تخص العمل الأدبي بذاته وتعكس "أدبيّته" لتصبح ذاك الأثر الجمالي، الدلالي المهيمن في النص، يقول منظر الشعرية "ياكبسون" رغم تأكيده أن مفهوم الشعر غير ثابت: (إذا ظهرت الشاعرية، أي وظيفة شعرية بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإننا سنتحدث حينئذٍ عن شعر وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة). فبمقدار ما توقظ هذه الهيمنة المشاعر الجمالية والدهشة وتعمق الحس بالمفارقة والابتعاد عن اللغة اليومية بمقدار ما تفعل فعلها المرجو في القارئ وحينها تستحق "صفة الشعر".

والشعر كما يقول "**جون كوهين**" هو: (**انزياح عن معيار هو قانون اللغة إلا أن هذا الانزياح ليس فوضوياً، إنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول. أما الانزياح المفرط الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة وهي "التواصل"**). عندئذٍ قد يغدو نوعاً من العبث واللعب المجاني باللغة لا يخدم الوظيفة الشعرية، يقول الشاعر: (**كأن طار من دمي حمام، أسمعت، حبيبي، عرّاف الحنين**) أو (**الصمت الذي تتقطه الأشجار نمشاً على وجهك**).

فأي حمام ذاك الذي سيطير من دم الشاعر يا ترى، وكيف ستشكل شرايين الشاعر فضاءً له؟.

إنها الحالة التي تشعرن الوجود بكائناته وأشيائه وتهبه الأجنحة، فقط ما فعله الشاعر هو استعادة الدور القديم للحمام، الذي كان يحمل رسائل العشاق إلى محبيهم، بعد أن كانت تصيبهم سهام "كيوبيد" في الصميم.

وما الصمت الذي سيغدو نمشاً على الوجه؟ أتراه، الظل الذي يتخلله الضوء بحيث يبدو كنمش يسقط على الوجه مثلاً، أم ماذا؟.

في الواقع، إنها مرآة الشعر التي تمتص الأشياء في بللورها السحري لتصل إلى اللون الذي تريد عبر انزياحات أسلوبية تبتعد بصاحبها عن السائد واليومي محلقة باستعاراتها إلى القصيّ كاسرة تراتبية اللغة النثرية، زاجة بالمفردة في فضاءات الدلالة لتزهر المخيلة بتداعيات وصور شتى مغازلة تلك الطفولة الغافية داخلنا، مغذية إياها بنسغ اللذة والإدهاش.

ولعل صفة التجريد التي تسم بعض نتاجات الشعر الحديث تؤدي بالمتلقي إلى الفشل في التقاط الدلالة وغيابها التام وتشتتها وقد كثرت الآراء في هذا الاتجاه فمنهم من أرجع غيابها أو غياب الموضوع فيها إلى عدم اكتمال أدوات المبدع أو أنه عبر التجريد يغرق في ذاته، وفي بحر اللغة إلى حد التماهي موغلاً في اللامتعين، وما لا يتعين، هو الغائب الذي لا يحضر.

وهناك من ألقى بالعبء على المتلقي داعياً إلى تعميق ثقافة القارئ وشحذ ذائقته بما يتناسب والجديد في عالم الشعر والمعرفة بشكل عام. وهناك من يمتح من مقولة "الشعر الصافي" حيث لا أهمية لالتقاط المعنى بل تذوقه ولمسه بمجسات الحلم، لتنفتح بدورها نوافذ المخيلة على أقصاها حيث يمتد اللامتناهي والغامض، والقلبي والحدسي، وقد وصفه الناقد الفرنسي "برن جوفري بأنه: (**الشعر الذي لم يعد يريد أن يقول شيئاً**). هكذا الإغراق في متاهات اللغة والإبهام قد يغيب الموضوع تماماً فيطغى التجريد على كامل تفاصيل الصورة الشعرية، وتعطل آليات التواصل مع المتلقي، وهذا ما جعل ناقد مثل "جادمر" يصنف لغة شاعر التجريد الفرنسي "مالارميه" الذي غاص في بحر "الهيغلية" بأنها عبارة عن /لقاء بالعدم واستدعاء للمطلق/

وهذا ما نستشفه من تعريفه للقصيدة المثالثة بأنها: /**القصيدة الصامتة من بياضٍ تام**/ كما يقول "**عبد الغفار مكاوي**". وهاهي مفردة "الصمت" تخيم على مجمل نصوص الشاعر "جان عثمان" عاكسة تلك المفاهيم السابقة بشكل وفي، يقول الشاعر: (**للمرأة صمتها، هناك، حيث ما يزال العنكبوت السحيق، يحدث بنا عبر خيوطه الفوسفورية**) أو (**ما أصعب أن نقول الصمت، ما أسهل أن نقول: الصمت هو الصمت**) أو (**غير أني أترقب حفيف الصمت، كل ثانية، في كل مكان**) إلخ.. وبقصيدته المعنونة "ضد الشّعور بالذنب" يضع شخصية /يهوذا الاسخريوطي/ في موقع نفي الاتهام التاريخي الذي لصق بشخصيته حيث وقع تشخيص السيد المسيح عليه بأنه سيشي به هكذا حسب الرواية التاريخية الرسمية المنقولة. ولكن الشاعر أضاف بقصيدته بعداً آخر وقراءة مختلفة للموضوع موفراً لـ "الاسخريوطي" فرصة الدفاع عن النفس. فثمة شوكة تدمي قلب الناصري لا الصلب ولا المسامير التي تراءت للجميع حيث يقول: (**ألم تتحمل ألم الشوكة في قلبك الإنساني، كم أنت فتى صبور**) صيغة تشي بالسخرية قليلاً والإدانة، ويقول: (**لم تبح للبشر بسر الشوكة،**

حبك للبشر قد تغلب على الألم فقد صدقوا المجدلية) أي الرواية الرسمية. فكأن "الاسخريوطي" يمثل المؤرخ الموضوعي أو الشاعر الشكاك الذي لا يحبّذ هذه التضحية المجانية تجاه البشر وتحمل أوزارهم وخطاياهم لأنهم لا يقدرون على رؤية الأسباب الحقيقية لمثل هذا الفعل الاستشهادي لأبطالهم الحقيقيين نتيجة لفقرهم المعرفي: (الشوكة التي حجرت روحك، لم تستطع تعليمهم الحب، لذا يصلبونكم على الدوام، أيها الإنسانيون إلى حد العته). ولعل مثل هذه الإدانة تحمل رؤية تؤكد أن الحب لم يكن كافياً لدى البشر بحيث يضحون برموزهم ويتركونهم لشأنهم ومصيرهم المأساوي "الصلب" ثم يعيشون نادمين على الأطلال.

ولكن لماذا حمل الشاعر مثل هذا الوعي والدعوة للمحبة لشخصية "الأسخريوطي" أتراه يشير لوعي توراتي مغاير كان في سبيله إلى الوجود لو أتيح له ذلك يقول "الأسخريوطي" على لسان الشاعر: (**قلت لهم: لا تجهدوا الكلام للعثور على جدوى عالمكم وليس على الحياة تبرير نفسها، كنتم بلا خطايا ولا تزالون، وأنا أيضاً، لا تمعنوا الفكر، ولا تتأملوا في** الكون، فقط امنحوا حبكم لكل شيء فيه).

هكذا قوّله الشاعر كلاماً أشبه بكلام حكيم صيني "أنتم بلا أوزار أو خطايا الآن وفي الأمس". لكنه سرعان ما تراجع ودعا للاحتفاء بواقعية الحياة دون فلسفة وبعيداً عن الحكمة. (**كونوا مع الظامئين إلى الماء، لا إلى الحكمة**). وإلى أن يتم هذا الأمر فسنرى "الاسخريوطي" يتقمص شخصية المسيح كوجه مفترض وبديل للرواية المعروفة ليقول: (**هل لمحتم ظل ابتسامتي على الصليب**). أهو الوجه الآخر للمسيح الذي لم يسمح التاريخ ولا الظرف بإشهاره إلا بتلك الطريقة ليتأكد بنقيضه أو متممه إذا شئنا على المستوى المعرفي؟. نهاية لا يسعنا إلا مشاركة الناقد الراحل "يوسف سامي اليوسف" قوله: (**ما هو ناصع الفحوى أن يتجانس الشعر مع الأديان القديمة، ولاسيما أديان النور والنار التي هي للبصر والبصيرة معاً، ففي هذا دليل حاسم على أن الشعر إنما ينبجس من الروح الوثني الغموضي أو الليلي، وأن جوهر الأسطورة هو جوهر الشعر نفسه، وكذلك الصور الغبشية، وكل ما هو من مملكة المساورة والرعش**).

/في أطلال سومر/
للشاعر "أحمد جان عثمان/
دار التكوين/ دمشق

□□

القصة القصيرة في محافظة حماة علامات ومواقف

□ د. ياسين فاعور *

دراسة متواضعة، تتسع لسبع مجموعات قصصية، لأربعة مبدعين وثلاث مبدعات، صدرت مابين عامي «1997-2006»، أقدمها مجموعة «بوح الزمن الأخير» (1997)، للقاصة حنان درويش، وأحدثها «زمن البخور 2006»، للقاصة عبير اسماعيل.

والمجموعات القصصية جميعها تلتقي في طبعتها الأولى، وكان لي شرف دراسة ثلاث مجموعات قصصية منها، نشرت في صحف تشرين والبعث والأسبوع الأدبي، وأرجو أن أوفق في دراسة المجموعات الأخرى في مستقبل الأيام.

اشتملت المجموعات القصصية على ثلاث وتسعين قصة قصيرة متفاوتة في عدد صفحاتها، ومتنوعة في أشكال السرد وتقاناته، وعلى اثنتين وأربعين قصة قصيرة جداً.

حملت كُلُّ مجموعة قصصية عنوان إحدى قصصها، وأهديت كلُّ مجموعة من المجموعات الآتية:

1 - «بوح الزمن الأخير» إلى مصياف المدينة الغافية على كتف المحبة والدفء والجمال.

2 - «أخطبوط في رحم امرأة» إلى الإنسان القادر على الحبِّ وسحق المصائب.

3 - «درس استثنائي» إلى الأهل وإلى الدكتور راتب سكر.

4 - «زمن البخور» إلى الوالدين ولسورية.

وجاءت المجموعات الآتية من دون إهداء، «صورة المشتاق»، و«فتاوى قلقة» و «ثم أغلق الباب». وتصدَّرت المجموعات الآتية بمقولة:

* أكاديمي من فلسطين يقيم في دمشق.

1 ـ «**أخطبوط في رحم امرأة**» تصدَّرت بمقولة لـ «أليخو كاربنتييه».

2 ـ «**فتاوى قلقة**» تصدَّرت بمقولة للقاص نفسه «حالة فقدان المسافة».

3 ـ «**زمن البخور**» تصدَّرت بمقولة («نيقوس كازنزاكي»).

قدَّم لمجموعة «فتاوى قلقة» الباحث الدكتور أحمد عمران الزاوي بقراءة بعنوان: «الجدُّ جدٌّ والهزل جدٌّ ولا وسط» (ص 9-15)، وعقَّب عليها القاص خضور (ص 17-20). وعرَّف الكاتب والروائي حسن حميد بهذه المجموعة على غلافها الثاني.

وقدَّم الدكتور أحمد زياد محبك لمجموعة «درس استثنائي» ص:(5- 20).

وأهدى القاص محمد أبو حمود قصته «ثم أغلق الباب» إلى ب. سلاَّم ومنعمان (اليمن) ص65. وأهدت القاصة عبير اسماعيل قصتها «زمن البخور» إلى أخيها الذي أشعله البخور حياة ص 21 وأهدت قصتها «إنها لا تستحق» إلى رشا ص39.

وانفردت المجموعتان «ثم أغلق الباب» و«زمن البخور» باشتمالهما على مجموعة من القصص القصيرة جداً، «ثم أغلق الباب» واشتملت على ثلاث عشرة قصة قصيرة جداً، واشتملت مجموعة «زمن البخور» على تسع وعشرين قصة قصيرة جداً.

وقد تمحورت موضوعات قصص المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين، وتميَّزت كلُّ مجموعة بموضوع أو موضوعات معينة تمسُّ هذا الإنسان وكانت كالتالي:

1 ـ **مجموعة «بوح الزمن الأخير 1997» للقاصة حنان درويش**، عالجت معاناة الإنسان ومشاعره وأحاسيسه وأحلامه، وبين الأحلام والأمنيات والواقع يصارع هذا الإنسان لتحقيق أمانيه وتأمين معيشته.

2 ـ **مجموعة «صورة المشتاق 1999» للقاص نزار النجار** صور من مجتمع مدينة حماة تعكس الحب والوفاء والذكريات الجميلة، نستمع إلى أحاديث أهلها من خلال الحوارات الخارجية (الديالوج) ومناجاة الذات من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) وفي الحالين نسمع أحاديث الكهل والرجل والمرأة والطفل ونعيش أحلامهم وآمالهم كما نأسى لأحزانهم.

3 ـ **مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة 1999» للقاص سامي محمود طه**، عالجت معاناة الإنسان وتعلقه بأرضه مقيماً فيها وراحلاً عنها.

4 ـ **مجموعة «فتاوى قلقة 2002» للقاص يحيى خضور** عالجت موضوعات متعددة من حياة الشعب والوطن وقدَّمت نقداً لهذه الحياة، وأضفت روحاً فلسفية مدَّعمة بأحداث التاريخ، وقدَّمت صوراً لمعاناة الإنسان الفلسطيني في ظلِّ الاحتلال وفي بلاد الغربة والتشرد.

5 ـ **مجموعة «درس استثنائي 2003»، للقاصة د.رنا أبو طوق**، عالجت موضوعات متعددة استقت بعضها من حياتها المهنية، وبعضها الآخر من عالم التعليم والمعلمين، والتقطت صورها الأخرى من حياة المجتمع وآلامه وأحزانه.

6 ـ **مجموعة «ثم أغلق الباب 2003» للقاص محمد أبو حمود**، عالجت موضوعات اجتماعية ملتقطة من حياة المجتمع، وقدَّمتها بصور كاريكاتورية ناقدة، وكثَّفت الضوء على بعض الأمور، كالمظاهر المزيفة، وتضييع الوقت، والانتخابات، والعمل الروتيني، والواقعية في الحياة، والسباحة عكس التيار للعمل على إصلاحها.

7 ـ **مجموعة «زمن البخور 2006»، للقاصة عبير اسماعيل**، عالجت موضوعات وثيقة الصلة بالمرأة فتاة وأماً وزوجة وأحلامها وآمالها ناقدة بعض السلوكيات السائدة في المجتمع (طول اللسان وطول اليد) والثقافة والمثقفين، والعلاقات الأسرية، والموروث، ومناجاة الفتاة، ورؤيتها للحب.

جاءت قصص المجموعات في شكلين متميزين: شكل القصة الكلاسيكية «مقدمة وحبكة وخاتمة»، ونجد ذلك في المجموعات الآتية:

«بوح الزمن الأخير ـ صورة المشتاق وفتاوى قلقة ـ درس استثنائي ـ ثم أغلق الباب ـ زمن البخور» وقصة واحدة في مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة».

وجمعت المجموعات القصصية الآتية بين شكل القصة الكلاسيكية وقصة المقاطع «بوح الزمن الأخير ـ صورة المشتاق»، وجاءت قصص مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة»، كلُها على شكل قصة المقاطع ماعدا قصة واحدة (رباعية).

وجاءت قصة المقاطع بدورها في أربعة أشكال:

ـ مقاطع مرمَّزة، ونلحظها في مجموعة «بوح الزمن الأخير»(1)، ومجموعة «صورة المشتاق»(2)، ومجموعة «أخطبوط في رحم امرأة»(7). قصة المقاطع المعنونة، ونجدها في مجموعة «بوح الزمن الأخير»(1)، ومجموعة «ثم أغلق الباب»(1). ـ قصة المقاطع المعنونة المرمَّزة، ونجدها في مجموعة «بوح الزمن الأخير»(1)، ومجموعة «أخطبوط في رحم امرأة»(1).

ـ قصة المقاطع المرقمة ونجدها في مجموعة «فتاوى قلقة»(1)، ومجموعة «ثم أغلق الباب»(1).

وجاءت قصة «القصيدة الفائزة» من مجموعة «بوح الزمن الأخير» وقد تمازج فيها الشعر والنثر، واعتمدت قصة «النخبة» من مجموعة «فتاوى قلقة» أسلوب (قال):

وحاكت قصة «تدبيك» من مجموعة «فتاوى قلقة» مجموعة «كليلة ودمنة» لابن المقفع.

واعتمدت قصص «فتاوى قلقة، ومواهب هولاكو، وبحثاً عن فارس» من مجموعة «فتاوى قلقة» أسلوب الحوار حيث بدأت الأحداث وانتهت بحوارية بين شخوص القصة.

واقترنت كلُّ قصة من قصص مجموعة «فتاوى قلقة» بلوحة رمزية تكاملت مع مضمون القصة ما عدا قصتي «تلك البيضاء الكحيلة، والوطن معتزلياً» فقد وردتا من دون لوحة.

وجاءت «صور شتى لدمعة» من مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة» تمثِّل ثلاثية التعلُّق في الأرض مقيماً فيها وبعيداً عنها، والتعلُّق بها، والشوق إليها، وتشبُّث الفلاح بأرضه، والتفاني في رعايتها. وكذلك كانت قصة «رباعية صدى من عالم مبروك الأبله» من المجموعة نفسها.

وأكدَّت قصة «قراءة صامتة» من مجموعة «فتاوى قلقة» سيادة الحبِّ كمبدأ يعمر الصدور.

وجاءت قصة «ذلك الآخر» من مجموعة «زمن البخور» مناجاة أنثى تنشد الآخر كما يحلو لها، وكما تريده.

اتبع كُتَّاب القصة تقانات سرد متعددة، جمعت مابين السرد بوساطة راوٍ عارف يروي بضمير الغائب، وشاهدنا ذلك في عدد كبير من القصص عند كتاب القصة جميعهم، وبضمير المتكلم في عدد كبير من القصص، وقد تعددت الأصوات في عدد من القصص، واتخذ شكل حوارات كما في قصة «قصة مكرورة» من مجموعة «درس استثنائي».

واتخذت قصة «صورة المشتاق» من المجموعة المعنونة بالعنوان نفسه شكلاً مميزاً خاطب فيه الراوي شخوص قصته: «تعالوا.. اقتربوا مني... هذا أنا... انظروا إليَّ تفرَّسوا في وجهي؛ حدِّقوا في عيني، هل هناك علامات فارقة؟ ألست واحداً منكم؟!»(ص29).

وعاد ليتحدث باسمهم «أحلامنا تنهمر كالمطر، تشتعل عيوننا بالحب، وتنبت لنا أجنحة ونحن نحلِّق إلى جبل المشارف، نجتاز تلالاً، نعبر أودية، نقطع جدولاً، أو نتراشق بماء ساقية. فمن سرق قمرنا... وكسر قلوبنا؟ ما الذي بدَّل مدينتنا... لماذا تغيَّرت الدروب»(ص32).

وأشركت قصة «ثم عاد» من مجموعة «بوح الزمن الأخير» القارئ في خاتمة القصة التي عاد بطلها إلى أسرته بعد أن هجرها عمراً بحاله، وقد خيَّمت الحيرة والدهشة على الزوجة والأولاد، وهي تستقبله مريضاً مشلولاً محمولاً على نقالة بسؤالها:

«ترى هل تقبله؟... أم ترفضه؟... وما رأيكم...؟»(ص98).

تقودنا الجولة التحليلية التي قدَّمناها في مدونة القصة في محافظة حماة إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 ـ المجموعات القصصية المدروسة تتناول بيئة محافظة حماة خلال الفترة التي كتبت فيها المجموعات، وتبرزها بأشكال متعددة، كما تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته مع الطبيعة والبيئة مقيماً فيها، ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض هذه القصص عن هذا الإطار، فإنَّ ذلك يعود لغاية في نفس القاص المبدع، وإن كانت مجموعة «بوح الزمن الأخير» قد كتبت قصصها في أزمنة متباعدة، وقد كتبت ماقبل عام 1997، فإنَّ قصص المجموعات الأخرى قد كتبت على امتداد السنوات من (1999 إلى عام 2006).

2 ـ المجموعات القصصية التي درسناها صدرت بين عامي (1997 - 2006) في طبعتها الأولى، ولكنَّها في مضامين قصصها تتناول فترات زمنية سابقة، وأحداثاً اختزلتها ذاكرة المبدعين، وقدَّمتها لنا لقطات اجتماعية بأمانة ودقة وصف، ونجد ذلك في قصص المجموعات كلِّها.

3 ـ يكثِّف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية بنقد ساخر ابتداءً من الإشارة وغمزة العين، إلى التصريح بالعبارة، وانتهاء برسم الصورة الكاريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات، نكاد نشاهد حركتها، ونسمع صوتها، ونجد ذلك بنسب متفاوتة في المجموعات «ثم أغلق الباب، وفتاوى قلقة، وبوح الزمن الأخير، ودرس استثنائي» «أمسكت رأسي من جهتين متقابلتين بكلتا يدي المفتوحتين على مصراعيهما... كبست أعلى رأسي، اضمحلَّت رقبتي... رفعت أنفي للأعلى مستذكراً معنى الأنفة... كررت شدَّ اليسار إلى الأسفل والأخرى بالعكس بانت الأذنان طويلتين....»(«ثم أغلق الباب:40»).

«بجانب الباب المغلق أصلح هندامه. رفع رأسه وأماله بطريقة مسرحية. دسَّ يده اليمنى في جيب بنطاله. أخرج سيجارة من علبة فخمة، وضعها في زاوية فمه فأصبح ميلها متناسباً مع وضعية الرأس. رفع قدمه راسماً قفزة انتصار في الهواء... صاح: لقد غلبتهم... لقد غلبتهم». (بوح الزمن الأخير: 27).

«أبعدت رأسه عن صدرها، وتراجعت قليلاً إلى الوراء، ثم جثت أمامهن بذهول واستغراب، مدَّت بصرها إليهن، راقب أطرافه المنقبضة

وجذعه المهتز، وعروق عنقه البارزة وملامح وجهه المخرَّبة المتآكلة، عيناها ترتفعان تصدمهما نظراته المشدوهة المتوالدة من مقلتيه الجاحظتين والمحاطتين بحلقات سوداء دامسة» (درس استثنائي: 73).

وتبقى صورة الريف والأرض والفلاح واضحة المعالم في مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة» «وفي السهول البعيدة كان الصمت ينتظر مواويله ومنجله الملقى يرتقب راحته ليعانق من جديد تلك السنابل اليافعة» (36).

كما تبقى مدينة حماة بشوارعها وحاراتها وأهلها وحياتهم وحركاتهم حتى وأحاديثهم واضحة المعالم في مجموعة «صورة المشتاق» «أستطيع أن أحصي فروع شجرة التوت المنتصبة التي غطّت حائط بيت عشرانيات، وامتدت إلى فسحة دار الهيبان، إلى دار اللبابيدي، أعرف ناسها وقططها، أسمع هديل يمامها السابح في فضاء الحارة» (49).

والشخوص التي تقدّمها قصص المجموعات سواءً أذكرت بأسمائها، أم بصفاتها وضمائرها، هي شخوص هذه البيئة، مسكونون فيها، تعيش في ضمائرهم، نعرفهم بالأسماء والألقاب، كما نعرفهم بصبرهم وجلدهم، ودأبهم وخبرتهم قبل أن نعرفهم بأسمائهم.

ومن هنا كانت القصة في محافظة حماة موقفاً تعبّر عن إنسان البيئة وعلاقته بها، ونظرته للحياة في رحابها.

ويشترك المبدعون في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالحاضر، والتعبير عن الحالين بجمل قصيرة، كما يعبّرون عنها بالهمس والبوح والنطق والحركة والحواس، ويمزجون لغتهم بالأمثال والحكم «الأم سنديانة الحياة، العين بصيرة، ما الحبُّ إلاّ للحبيب الأول، بعد فوات الأوان» (نزار النجار)، و«البس ما يناسبك، الضحك على اللحى، خداع المظهر، اختلاط الحابل بالنابل، من برًا رخام، السباحة عكس التيار، تلك الرائحة» (محمد أبو حمود)، و«أنثى ولكن» (عبير سليمان).

كما يشتركون في التناص، حيث يضمّنون عباراتهم أقوالاً مأثورة، وعبارات متداولة ولاسيما في صورهم الناقدة، ويحيى خضور ومحمد أبو حمود ولوعان في ذلك.

4 ــ **الصوت النسائي**: في مدوّنة القصة القصيرة في محافظة حماة لدينا ثلاث مبدعات «حنان درويش ــ درنا أبو طوق ــ عبير اسماعيل» للأولى أكثر من مجموعة، وللثانية مجموعة واحدة، وللثالثة مجموعتان، وهذا يعني أنَّ لإبداعات المرأة حظاً واسعاً، والمبدعات في المحافظة قد أثبتن وجودهن في ساحة الإبداع الأدبي، وقد عالجن في مجموعاتهن القصصية موضوعات المرأة فتاة وزوجة وتعمقن أحاسيسها ومشاعرها، وعبّرن عن حاجاتها ومتطلباتها، نجاحاتها، وإحباطاتها، كما تحدثن عن حق المرأة في الحبِّ والمساواة والحياة، وكلُّها موضوعات مشروعة، يحاول الصوت النسائي الجهر بها، لتأخذ المرأة النصف الثاني في المجتمع دورها، والمرأة في هذه القصص صابرة، هامسة في نشدان العدالة، وجاهرة في إثبات الذات.

وقصة «معادلة» في مجموعة «بوح الزمن الأخير» تمثّل أسطورة الحياة الثنائية، ثنائية الرجل والمرأة، فهي تهويمة حب ومثلها قصتا «آخر الهدايا، ومات الياسمين» في المجموعة نفسها اللتان تعالجان حياة المرأة ومعاناتها.

وقصة «مدّ وجزر» من مجموعة «درس استثنائي» تمثّل معاناة المرأة المظلومة التي تنشد إنصافها في زمن عزَّ عليها فيه ذلك، ومثلها قصتا

«المذنبون، وحلم متكسِّر» من المجموعة نفسها اللتان تصوران شقاء المرأة لتحقيق الحلم الأزرق.

وقصة «ذلك الآخر» من مجموعة «زمن البخور» مناجاة الأنثى تنشد الآخر كما تريده، وكما يحلو لها، ومثلها قصتا «إنَّها لا تستحق، وضفاف» من المجموعة نفسها اللتان تمثِّلان رؤية المرأة للحبِّ والعلاقات الزوجية الصحيحة.

ولم تغفل المبدعات شأن الرجل في إبداعاتهن، بل حرصن على تكامل دور الرجل والمرأة في بناء المجتمع.

والقصة النسوية إن جاز لنا التحدث في ذلك، أو إطلاق هذه التسمية، تحتلُّ حيزاً كبيراً في الإبداع القصصي في المحافظة، إذا ما قورنت بأختها في المحافظات الأخرى، وقد بلغت قصص المجموعات المدروسة في المجموعات الثلاث «29» قصة قصيرة من أصل «39» قصة و«24» قصة قصيرة جداً من أصل «42» قصة قصيرة جداً. وإذا ما أضيف إليها إبداعات أخرى تكون القصة النسوية قد قطعت شوطاً ملحوظاً في رحاب الإبداع القصصي في المحافظة.

5 ــ **الشكل القصصي**: يلحظ قارئ مدوَّنة القصة القصيرة في المحافظة، موضوع بحثنا أنَّ كتَّاب القصة كتبوا قصصهم بأشكال متعددة للقصة القصيرة المعروفة، وعبَّرت عناوين قصصهم عن تكثيف قوي لمضامين قصصهم، وقد أحسنوا اختيار مطالع قصصهم حين وضعوا القارئ مباشرة في أجواء قصصهم، فقد استنفروا قدراته لتقدير ماسبق، وماكان، وهيَّؤوه لاستقبال ما سيكون.

وإن كانت المجموعات «بوح الزمن الأخير، وصورة المشتاق، وفتاوى قلقة، ودرس استثنائي، وثم أغلق الباب، وزمن البخور»، قد غلب عليها شكل القصة الكلاسيكية، فإنَّ مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة» قد جاءت قصصها كلُّها على شكل قصة المقاطع ما عدا قصة «اتجاهات القلب واحدة» التي جاءت على الشكل الكلاسيكي. وتضمَّنت المجموعات «بوح الزمن الأخير، وصورة المشتاق، وثم أغلق الباب» عدداً من أشكال قصة المقاطع.

وانفردت مجموعة «فتاوى قلقة» بتصدير قصصها بلوحة رمزية تكاملت مع مضمون القصص، وجاءت قصتا «صراع، وكيال الهوى» من دون لوحة رمزية مكتفيتين بالمضمون المعبِّر.

وضمَّت كلٌّ من المجموعتين «ثم أغلق الباب، وزمن البخور» عدداً من القصص القصيرة جداً.

استلهم المبدعون والمبدعات التراث الشعبي والمأثورات الشعبية من حكم وأمثال ضمَّنوها قصصهم، وإن كان كلٌّ من القاصين: «محمد أبو حمود ونزار النجار» قد برعا في ذلك فإنَّ المبدعين والمبدعات الذين/اللواتي مرَّ ذكرهم/ ذكرهن قد وظفَّن هذه الأمور خير توظيف.

وحاكت قصة «أوريكا ــ ــ أوريكا» من المجموعة نفسها أسلوب الحكواتي في السرد.

ومثَّلت قصص مجموعة «أخطبوط في رحم امرأة» مقولة حبِّ الديار والعودة إليها والشوق لها بشكل واضح، وفي قصة «صور شتى لدمعة» بشكل مميِّز. في حين تمثَّلت قصة «آخر الهدايا» من مجموعة «بوح الزمن الأخير» أغنية فيروز «الموسم الأزرق»، ومثَّلت قصة «المرور ممنوع» من مجموعة «صورة المشتاق» مضمون بيت الشعر «ما الحب إلاَّ للحبيب الأول، ومثَّلت قصة «ثم عاد» من مجموعة «بوح الزمن الأخير» قصيدة الأطلال».

وهذه الأشكال المتعددة التي نلحظها في مدونة القصة القصيرة، تعطي نتيجتين واضحتين:

ـ **الأولى**: أنّ كتاب القصة القصيرة هؤلاء، قد قطعوا شوطاً يسجّل لهم في مجال الإبداع القصصي، وهم ينوعون تجاربهم، وإبداعاتهم لتحقيق هوية إبداعية، ونجاحات على درجة كبيرة من الأهمية، تضع قصصهم في مرحلة متقدّمة من مراحل القصة القصيرة السورية والعربية، ومن هنا تكون قصصهم علامات مميَّزة في طريق القصة السورية، والقصة القصيرة الحديثة.

ـ **الثانية**: أنّ القصة القصيرة في محافظة حماة، والتي ندرسها اليوم، هي ثمرة جهود إبداعية مرّت في مرحلة التجريب حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عند بعض المبدعين، ومازالت في مراحل النمو عند بعضهم الآخر.

6 ـ **تقانات السرد**: يشترك كتّاب القصة جميعهم، بسمة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان راوٍ عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف، سواءً أكان ذلك بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، وقد يتماهى المبدع نفسه بشخوص رواته، وأبطال قصصه، وقد تتعدد الأصوات في القصة الواحدة، حين يمزج المبدع أسلوبه السردي بالحوار الداخلي والخارجي، مع الذات ومع الآخرين، أو حين يوظّف التداعي، وهذه التقانات تشير إلى قدرة فنيّة لدى المبدعين، مكنّتهم من تطويع أدواتهم ونجاح إبداعاتهم.

7 ـ **الزمان والمكان**: حفلت قصص المبدعين بالزمان والمكان، وكان لهما حضور مميَّز في قصصهم، عرفنا من خلالها بيئة حماة ومحافظتها، بكلّ مافيها من حيوات، وشخوص، وأحداث، وعادات وأسماء، وإن وجدنا قصصاً تماهى فيها المكان إلاّ أنّ الزمان والحدث كان لهما دور فاعل في تطور الأحداث وتناميها، وفي هوية القصة في هذه المحافظة.

8 ـ **اللغة والأسلوب**: لغة المبدعين في قصصهم فصيحة سليمة، ممزوجة ببعض الأقوال المأثورة، أو مصدَّرة بها، مستلهمة التراث، موظّفة التناص، وقد ترقى هذه اللغة في بعض القصص إلى اللغة الشاعرية «ففي كلّ مساء، وبعد أن يسكن الليل، تغفو عيون الورى، يسكب في أذنيها عبر سماعة الهاتف عواطف مضمّخة بالنشوة، فتتسرب خلال الأسلاك كأنّها الشلاّل يترنّم بأنشودة الأزل، وعندما تكتنز العتمة، ويجادل النعاس الأجفان، تهبه سحر نبراتها، فيسكر عن بعد». (قصة أزرق أحمر، مجموعة بوح الزمن الأخير: ص75).

و «فاضت العيون بالهيام... أفصحت بألف كلمة من كلمات الأشواق والحنين، دنيا جديدة طافت حولها، والحديث نجوى، والنظرات عناق، والهمس بوح، صارا معاً، حواراً وتفاهماً، منحاً وعطاءً» (قصة زيارة فاطمة، مجموعة صورة المشتاق ص 46).

و«تحضر وعد، فتنتشلني بخيط جد رفيع مما أنا فيه، وترفعني فوق هوامش الكون، وتُحلّق بي، وتدور، وتدور، وتمسح على خدّي وعلى ساعديَّ المتعبين، وتفتح بصري الكليل على كنوز مخفية، فتعود دمائي موّارة في عروقي، وتتحرك شفتاي بالحديث المنظّم، وتخرج الضحكات من بين ثناياي التي هشمتها الأيام حتّى لم تعد شاطئاً صالحاً لربّات الفرح والحبور» (ص55) مجموعة «فتاوى قلقة».

و«أحسّت بقشعريرة باردة تدغدغها كلّما لامست قدماها برودة الحصى المفروش أمامها... ودّت لو تتجنّح قدماها وتطيران بها عساها تصل وتنجز الأمر بأقصى سرعة ممكنة»(ص124)، مجموعة «ثمّ أغلق الباب».

وهي بنت كلّ وقت، للفرح تمتلك ابتسامة وردة فاجأها مطر الخريف، للحزن تمتلك هطل غيمة فارقت أخاها البحر، وللعمل خزّنت قوة نحلة تطير وتجني العسل، وتعرف أنّ العمر قصير». (ص39) (مجموعة زمن البخور).

9 ـ **الموضوعات**: تتعدد الموضوعات التي يكتب فيها المبدعون، وتتعدد معها الصور التي يلتقطونها من المجتمع، وتتلون بألوان زاهية وقاتمة، ويبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان، أو ثنائية الحياة (الرجل والمرأة)، وعلاقتهما ببعضهما، أو علاقتهما بالمجتمع، وما يكابده كلٌّ منهما، وقد تعكس القصص معاناة في مسيرة حياته الطويلة، والقاص في ذلك يُكثِّف الضوء، وينقد، ويغمز، وتتفاوت طرائق المبدعين في تناولهم لذلك، وفي قدرتهم على التركيز على المشهد، إنّه النقد الساخر الذي يشترك فيه كُلٌّ من «يحيى خضور ـ د. رنا أبو طوق ـ محمد أبو حمود ـ عبير اسماعيل».

وإنْ كان من كلمة تقال في هذه الدراسة المتواضعة، فهي كلُّ الشكر والتقدير، وهمسة عتب ترمي إلى الارتقاء بقصة محافظة حماة، وأمّا الشكر والتقدير، فهذا لكُلِّ منْ ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي والمبدعين الذين قدّموا لي كلّ عون ممكن.

وأمّا همسة العتب فأقدّمها لكُلِّ المبدعين الذين كانت قصصهم محور هذه الدراسة، وتتلخص في مجموعة ملاحظات، أتمنى عليهم دراستها، والأخذ بما يرونه مساعداً على الارتقاء بالقصة شكلاً ومضموناً:

1 ـ كدّ الذهن، واختيار اللغة المناسبة، وإعادة النظر في القصة أكثر من مرّة قبل تقديمها للقارئ، ولا بأس من استشارة ذوي الخبرة، تلافياً للهنات التي يمكن أن يقع فيها المبدع نتيجة السرعة.

2 ـ التدقيق اللغوي في بعض الأساليب والمفردات من حيث الأسلوب واللغة نحواً وصرفاً وإملاءً.

3 ـ التدقيق في مطبوعة القصة أو المجموعة قبل تقديمها للطباعة الأخيرة، وتوظيف علامات الترقيم.

4 ـ تذييل القصة ما أمكن بتاريخ كتابتها، وبمكان الكتابة... وشكراً.

كتاب القصة القصيرة في محافظة حماة ومجموعاتهم القصصية

1 ـ حنان درويش ـ بوح الزمن الأخير ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 1997.

2 ـ نزار النجار ـ صورة المشتاق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 1999.

3 ـ سامي محمود طه ـ أخطبوط في رحم امرأة ـ مكتبة نينوى ـ 1999.

4 ـ يحيى خضور ـ فتاوى قلقه ـ الأهالي ـ 2002.

5 ـ د.رنا أبو طوق ـ درس استثنائي ـ اتحاد الكتاب العرب ـ 2003.

6 ـ محمد أبو حمود ـ ثم أغلق الباب ـ دار اسكندرون ـ 2003.

7 ـ عبير كامل اسماعيل ـ زمن البخور ـ دار كيوان ـ 2006.

□□

المال لا يصنع الحب ..

□ باسم عبدو *

بعد أربع روايات للأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي، صدرت لها رواية جديدة بعنوان (الأسود يليق بك) عن دار (نوفل) في بيروت عام 2012 في 331 صفحة من القطع المتوسط.

إن مستغانمي التي سبقتها شهرتها في عالم الرواية، تصور ما يدور في المجتمع العربي من صراع، بين الرجل والمرأة، وبين الحب والحياة والتطور. وفي هذه الرواية الغنية بالجزئيات والتفاصيل، ووصف صناعة الطعام وأجواء البيوت وأثاثها الفاخر المريح للعشاق، والغرق في بحر الحوار الرومانسي بين طلال هاشم وهالة الوافي، والارتقاء في التوصيف والانتقال من سطح الحدث إلى الأعماق، والبحث بين الفن الجميل ونرجسية أصحاب المال، وبين الحنجرة الذهبية والدولار.

فالشخصية الرئيسة في رواية (الأسود يليق بك) فنانة من منطقة الأوراس الجزائرية، تلك البلاد التي وقعت لسنوات طويلة تحت سيف الإرهاب، هي فنانة مبدعة موهوبة، قتل والدها الفنان على يد الإرهابيين وكذلك شقيقها. وغدت حياتها مهددة أيضاً.. أنهك قلبها الألم، وظلت ترتدي الثياب السود.

حكاية الرواية متعددة الأصوات، متشابكة الخطوط، محمّلة بعنوانات وتباينات في المواقف والأهداف والنوايا، على المستوى العشقي، وفوق حلبة الصراع وسقوط ألوف القتلى، وما قام به التكفيريون في الجزائر من ذبح للأبرياء وللفن والتجدد والحياة.. أي أنهم قتلوا الأحلام وأحرقوا الورود في الحدائق وذاكرات الناس البسطاء الطيبين.

تقدم أحلام مستغانمي رؤيتها عن الإنسان العربي الذي يعيش في غابة من العنف والدماء والخوف والقلق على مستقبله ومستقبل الوطن.

تتألف الرواية من أربعة فصول أو كما تسميها (حركات). وتهدي روايتها لصديقتها تدعوها فيها (للرقص على الرماد، من يرقص

---

* روائي وقاص من سورية.

ينفض عنه غبار الذاكرة.. كفى مكابرة.. قومي للرقص).

رواية أحلام رواية عشق وصراع وإغراء .. قصة حب لعاشق لبناني في العقد الخامس، متزوج وأنجب بنتين. ملياردير وثراء فوق التصور.. حياة باذخة..مهاجر إلى البرازيل، أعجب بصوت مطربة وجمالها وشبابها، فهي صبية في السابعة والعشرين .. ولم يكن هذا الثري بعيداً عن الثقافة والفن، فقد كرّس وقتاً للموسيقا والشعر. ووضع خريطة طريق أو خطة للوصول إلى هذه الفنانة الجميلة، التي تزداد تألقاً بثيابها السود حداداً على أبيها وشقيقها.

السؤال: هل ينجح طلال في هذه (المسابقة العشقية) وينال ما في نفسه من توق وقطف هذه الثمرة اليانعة؟ وهل أحبّت هالة طلالاً، الإنسان الحقيقي، أم أحبّت سلطة المال ورجل الأعمال (الرجل الذي يسلّيه تأمّل النساء في تذبذب مواقفهنّ، وغباء تصرفاتهنّ أمام الإشارات المزورة للحب).

لقد علمت هالة متأخرة على الرغم من أن صورة الرجل الشرقي لم تغب عن ذاكرتها، بأن العاشق الولهان يفكر بقلق من يرث هذه الأموال والأملاك، بدلاً من (زوجي ابنتيه) فهما الوريثان بعد وفاته. رجل يفكر دائماً بكيفية انتقال أمواله بعد موته.. ويفكر بإنجاب صبي من أية امرأة يكون الوريث ويحمل اسم العائلة!

لقد وظفت الروائية بتقنية عالية ورمزية محمّلة بالدلالة هذا الفن الرفيع. فالرجل العاشق يشبه (بيانو مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سره). وبطلة الرواية كأنغام الناي التي تنعش الروح، وتندّي القلوب وتزيدها ألقاً، وتنظف ما ترسب فيها من غش ونسيان، وتعيد نبضاتها الراقصة إلى مسرح الغناء!

لم تكن لهفة طلال للوصول إلى هالة وتأبط ذراعها، لهفة صادقة. فهو الرجل الغني حتى فيضان المال في نهر العهر، والذوبان حتى النخاع في تلبية حالة جنسية آنية بقصد الهيمنة على الصيد الثمين من النساء. وهو مثل كثر من الأغنياء الجوّالين في العالم، القادمين من خليج النفط، الذين يبنون في كل بلد قصراً لعشيقة.. وطلال كغيره من الرجال (الأشاوس) الذين يبنون أمجادهم وتاريخهم الجنسي على صدور العشيقات.

إن سلطة المال برأي هالة، مثل سلطة الحكم. وأن الحب الذي (مثّله) طلال من النظرة الأولى هو حب كاذب، من خلال مشاهدة حوار تلفزيوني مع الفنانة هالة الوافي.

بقيت هالة تحافظ على (الشرف الشرقي)، رغم أنها كانت تنام معه على سرير واحد. وخلعت رداءها الأسود الذي امتدحه طلال وكرر قوله لها مراراً: (الأسود يليق بك). وارتدت ثوبها اللازوردي، ليس لأنها أزالت السواد من قلبها، ونزعت فتيل الحزن، ونسيت لون دماء أبيها وشقيقها، بل لأنها اختارت هذا اللون ثأراً لكرامتها منه وانتقاماً من غروره ونرجسيته.

ومن يدقق في قراءة الرواية، يلاحظ وجود بعض التناقضات وعدم الانتباه للأخطاء الفاحشة في المعلومات الواردة في السياق السردي. ومنها على سبيل المثال قولها: إنه أمضى نصف قرن في أمريكا اللاتينية. ومرة تقول إنه أمضى ربع قرن. ومرة ثالثة تقول، إنه

أمضى ثلاثين عاماً. أو تخلق منه رجلاً ثرياً في مدى أربع سنوات من إقامته في البرازيل!

وهناك ملاحظة أرى أنها هامة ليس لأن الحوار كان باللهجة العامية في الصفحات (92 و 93 و 94)، وهذا طبيعي في الروايات لإبراز طبيعة المكان من الناحية الاجتماعية، ولكون اللهجة المحلية أكثر تعبيراً عن موقف الشخصية وأكثر حرية في التعبير، بل المسألة غير ذلك هي أن اللهجة الجزائرية غير مفهومة في البلدان العربية، عدا (المغرب العربي)، ونحتاج في سورية إلى من يترجمها إلى الفصحى.

لقد أحبت هالة وأصبحت عاشقة، رغم أن الإرهاب سيف مسلط على رقاب الجزائريين. وفي عقيدة الإرهابيين أن الحب يعني القتل وذبح البشر. وأن التناقض بين الحب والإرهاب عبرت عنه الرواية بشكل واضح. فالحب جريمة مكلفة اجتماعياً. فأحد التلاميذ قبل سنتين- كما جاء في الرواية – اقترف جرم كتابة (أحبك) على ورقة ووضعها على طاولة زميلة له في الصف. وعندما قرأ الأستاذ الورقة ألغى الدرس وأعلن حالة استنفار بحثاً عن صاحب الرسالة. وطلب من أربعين تلميذاً كتابة كلمة (أحبك) ليكشف الخط والأصابع التي كتبت هذه الكلمة. والمشهد المقابل، المشابه للصورة الأولى، هو أن تحول الحبر إلى دماء والقلم إلى ساطور، لكن القصد واضح دون شك بعيداً عن التورية وتعدد المعاني.

لقد نقلت الصحافة بعد أيام أخبار مذبحة بن طلحة التي نحر فيها الإرهابيون 500 قروي. فهذان مشهدان أو لوحتان تعبران أجمل تعبير عن واقع مرير يستفحل في جزائر المليون شهيد.

وتعلق هالة بعد أن قدّمت إليها باقة من ورد التوليب بأمواج ضوئية تتراوح بين البنفسجي والأسود، وبطاقة بثلاث كلمات (الأسود يليق بك) وتقول: (الحب هو ذكاء المسافة، ألا تقترب كثيراً فتلغي اللهفة، وألا تبتعد طويلاً فتُنسى.. ألا تضع حطبك دفعة واحدة في موقد من تحب..).

أحداث كثيرة متشعبة في دروب السرد، وأزمنة متداخلة بين الاستقدام والحالة الراهنة، تسرد الراوية جزءاً من تاريخ الجزائر، في تشابك مع الهجمة الإرهابية السلفية والمجازر التي روت تراب الجزائر بدماء المواطنين الأبرياء.. ورغم أن حيزاً سرديا معتماً يحتل عشرات الصفحات، إلا أن الروائية قد وظّفت صفحات أخرى للفرح في جانب هام وحساس من الحياة القابلة للتطور والتجدد والتغيير نحو الأفضل.

وضعت أحلام مستغانمي استهلالات في بداية الفصول تعبر عن مضمون الحدث المسرود. وأصابت في وصف الرجل الخمسيني.. فهو رجل مليونير من حيتان المال.. يملك مشاريع تدر ذهباً عليه.. رجل مهووس بالنوافير الرومانية والأندلسية الجدارية والدائرية..عاد من البرازيل يحلم بتنفيذ مشاريع كان قد رآها في الواقع.. وفتاة لبنانية (زوجة طلال) تتردد على مطعم..جميلة، أنيقة، رصينة..وقعت بين يديه كتفاحة أن قطفها، وهي البنت الوحيدة بين شابين.. رفض والدها هذا الزواج، لكنها تزوجت منه ورزقت بنتين.

أصبحت هالة الوافي - كما تحدثت الصحف – (ظاهرة فنية). أما طلال فبدأ يتنفس

(أوكسيد كربون الغيرة). وقبلت أن تقضي معه هذه الليلة. ويكون قد مضى عام على تعارفهما. وسيسهر معها لأن زوجته قد سافرت!

وتنتهي الرواية في تنفيذ مشروع، عرضه عليها شخص اسمه (عز الدين)، كانت قد عرفته في باريس مصادفة، وهو يتابع موضوع اللاجئين العراقيين.

والمشروع عبارة عن حفل كبير يقيمه نجوم عالميون، يعود ريعه لدعم اللاجئين العراقيين.. وبدأت تروي له قصتها.. وخلعت سوادها وظهرت في لونها الجديد شهية كمؤامرة عشقية.. تركت له الأسود، فليرتد هو الحداد عليها.. ارتدت لون العصيان، وصوتها هو الذي يأخذ الثأر لها!

أخيراً.. عثرت على الحكمة: (ارقص كما لو أن لا أحد يراك.. غنِّ كما لو أن لا أحد يسمعك.. أحب كما لو أن لا أحد سبق أن جرحك).

وقالت: أيتها الحياة دعي كمنجاتك تطيل عزفها.. وهاتي يدك.. لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة.. راقصيني..

□□

وترجـــل فـــارس القصيدة ..

□ فادية غيبور *

«كان يمكن للباحث رضا رجب أن ينال بما ناقشه اليوم شهادة الدكتوراه لا الماجستير؛ لكن الطالب رضا رجب لم يكن طالب ماجستير بل كان باحثاً عميق الرؤى والدلالات.. وطالب علمٍ ومعرفة متميزة».

هذا ما قاله الأستاذ اللبناني الذي كان مشرفاً على رسالة ماجستير رضا رجب عن **رسالة** بعنوان: "التذوق ... نموذجاً" مع شرح "الواحدي" لديوان المتنبي في قاعة من قاعات جامعة زحلة المعروفة بأصالتها وخبرة أساتذتها.

كان ذلك في عام 1996م.. ولم تك رسالته للدكتوراه بعد سنوات في جامعة دمشق بأقل أهمية من الماجستير لأنه كان قارئاً ذوّاقةً ذا ثقافة أدبية مدهشة.

وهاهو فارس القلم يترجل وأقول: «فارس القلم» لأنه ـ على الرغم من تدهور وضعه الصحيّ لم يغب عن زاويته الأسبوعية في صحيفة الفداء اليومية ولكن.. كيف؟!.. تساءلت وسألت الشاعر الصديق «معاوية كوجان» فقال لي: إن أبا باسل ـ على الرغم من ظروفه الصحية ـ يملي عليّ هاتفياً محتوى زاويته الأسبوعية التي كرسّها للأدب والعلم والموضوعية وعبق الوطن وعمق معاناته...

التقيته «مدير تربية حماة» وكان نعم المدير إدارة جيدة وقراراً جاداً لا يتغير.. ولم يك يخاف في الحق لومة لائم... من ثمّ أحبّه كثيرون وضاق به كثيرون... ولكن هذا كلّه لم يؤثر بعطاء الشاعر والباحث الدكتور رضا رجب..

وتعود بي الذاكرة إلى الماضي.. حين كلفني برئاسة المكتب الصحفي في مديرية التربية قائلاً: يا "أختي" ليس من الضروري أن تأتي كلّ يوم؛ تأتين يوم يكون لديك مسألة ما في المكتب؛ لكنني كنت أجيء قبل الساعة الثامنة ولاسيما عندما كنت أسافر إلى محافظة بعيدة ويفاجأ في اليوم التالي بوجودي في المكتب الصحفي منذ الصباح.. وما إن يدخل مكتبه حين يرسل في طلبي متسائلاً:

ـ كيف أتيت؟!.. ولمَ تسافرين ليلاً؟!... وكنت أجيب:

ـ أنا لا أحب التأخر عن الدوام.. فيكتفي بابتسامة تزهر في ثناياها مودة صادقة...

وها أنا اليوم أتذكر فأبتسم بمرارة وأسى..لأن رضا رجب لم يكن شاعراً عادياً.. بل فارس شعر حقيقي يجول ويصول في حدائق القوافي التي كانت صديقة مخلصة له والتي ذكرتنا وتذكرنا بشعرنا العربي الأصيل.

إنّ ما تركه الصديق الراحل من أعمال أدبية شعراً وبحثاً ومقالة كان يحلم بأن يكملها وهو الذي كان « يغرف من بحرٍ وينحت من صخرٍ في آن» ففي شعره عبق المتنبي والفرزدق وجرير؛ وفي شعره خصوصية اللغة المتميزة والصور المبدعة والخيال الرحب الشاسع. وإن نسيت فلن أنسى تفاصيل ديوان شعره «عتّاب» الذي نال به جائزة البابطين قبل سنوات..

وإذا كان هذا الديوان بوح عاشق لقريته.. ولأبنائها الطيبين.. فإن معظم أعماله الشعرية كانت مشحونة بالمشاعر الإنسانية والقومية والوطنية تضع القارئ موضع الإعجاب.. بهذه الجزالة والانسيابية الشعرية.. ومنها: "في ظلال السنديان" و"محكوم بالحب" و"لدمشق سيدة العواصم"

عمل الشاعر الراحل د. رضا رجب في مجال التعليم وله أكثر من أربعين كتاباً ما بين شعرٍ ونثر واختص بالدراسات والتحقيقات الأدبية.

قليل هو الكلام يا «أبا باسل» أيها الغائب جسداً الحاضر إنسانية وشعراً..

قليل هو الكلام يا صديقي وأنت ترحل في صباحٍ دمشقيٍّ كان إيقاعه مختلفاً عن كل صباح... قليل هو الكلام يا صديقي في حضرة غيابك الجسدي وحضورك الفكري والروحي الراسخ في القلوب والعقول...

وددت لو أنني رأيتك قبل الرحيل.. ولكنني لم أكن لأستطيع ذلك.. واكتفيت بالتواصل معك عبر الهاتف.. وكنت أراك من خلال صوتك متعباً في معظم الأوقات... لم أكن لأستطيع فأنا:

عرفتك نسراً يحلّق فوق حقول القوافي

ويزرع في الأرض حُبّاً أصيلاً..

وينشر ضوء الحكايات بين التلال.. الجبال.. السهول..

فنمْ يا صديقي..

وكنْ في حنايا القلوب رسالة حبٍّ وذكرى..

وحلّق بروحك نسراً طليقاً

يسافر بين جهات البلادِ وبين أعالي والقمم..

□□